This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

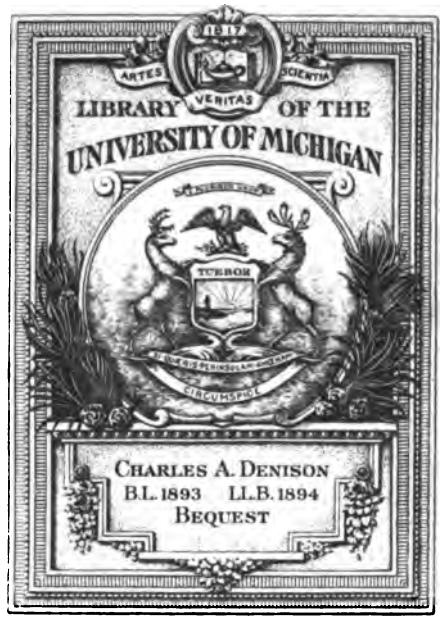
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 918,518


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
CHARLES A. DENISON
B.L. 1893 LL.B. 1894
BEQUEST

.C62

LES

MONUMENTS DU CHRISTIANISME

AU MOYEN AGE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES

CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 200 DESSINS

D'APRÈS DES DOCUMENTS CERTAINS OU D'APRÈS NATURE

PAR

GUSTAVE CLAUSSE

ARCHITECTE

TOME SECOND

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1893

BASILIQUES ET MOSAÏQUES

ITALIE — SICILE

TOME SECOND

ITALIE MÉRIDIONALE. — SICILE. — VÉNÉTIE
TOSCANE. — ROME

LES

MONUMENTS DU CHRISTIANISME

AU MOYEN AGE

BASILIQUES ET MOSAÏQUES

CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 200 DESSINS

D'APRÈS DES DOCUMENTS CERTAINS OU D'APRÈS NATURE

PAR

GUSTAVE CLAUSSE

ARCHITECTE

TOME SECOND

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1893

N
.E
.C62

nuor
. Umir.
2 8 39
877

CHAPITRE XII

ITALIE MÉRIDIONALE

ÉPOQUE GRECQUE

Chronique de saint Laurent, évêque de Siponte. — Cathédrale de Siponte. — Cathédrale de Bari. — Cathédrale de Tarente.

ÉPOQUE NORMANDE

Arrivée des Normands en Italie. — Fondations de Robert Guiscard. — Cathédrale de Salerne. — Note sur les portes de bronze byzantines. — Mosaïques. — Mausolée de Grégoire VII. — Monastère de Santa-Eufemia. — Eglise de Venosa. — Tombeau de Robert Guiscard.

Basilique de Monreale. Mosaïque.

CHAPITRE XII

ITALIE MÉRIDIONALE

ÉPOQUE GRECQUE

L'Italie méridionale n'avait pas été moins épargnée que le nord de la péninsule par les invasions des barbares. Peuplée de colonies grecques riches et florissantes, mais amollies par une longue sécurité, elle était incapable de se défendre et présentait une proie facile à saisir. Tous les conquérants s'en emparent ; Théodoric s'y installe ; reprise par Bélisaire au nom de Justinien, défendue par Narsès, elle n'en est que plus misérable, et à peine les Lombards ont-ils paru, qu'ils peuvent s'y tailler à leur aise des domaines et des principautés.

Pendant cette période si souvent agitée, pleine d'angoisses et d'incertitudes, quelques villes purent encore, grâce à la munificence des empereurs, s'enrichir de productions artistiques importantes. La vie de saint Laurent, évêque de Siponte, parent de l'empereur Zénon (474-491), contient un passage des plus intéressants relatif à l'envoi d'artistes grecs en Italie : « Lorsqu'il eût résolu, dit le chroniqueur, d'orner d'élégants et beaux ouvrages, l'église de Saint-Etienne et de Sainte-Agathe, située auprès du rivage de la mer Adriatique, et d'en construire une autre, proche de la cité, en l'honneur du bienheureux saint Jean-Baptiste, il écrivit à l'empereur, espérant que leur parenté contribuerait à faire accueillir favorablement son message. Il demandait dans ses lettres de lui envoyer des maîtres et des ouvriers habiles dans tous les arts. L'empereur reçut avec joie l'envoyé du saint évêque et s'empressa de lui adresser les artistes les plus expérimentés ; de plus, avec dévotion et libéralité, il les chargea d'apporter à Siponte cent cinquante livres d'or pour contribuer à l'exécution des travaux et aider à l'achèvement de l'église. Ayant reçu ce précieux envoi, le saint homme fit commencer et achever des ouvrages admirables et précieux dans la basilique des susdits martyrs ; puis il en commença un autre d'une beauté brillante et merveilleuse par les couleurs diverses et les petits morceaux de verre couverts d'or aux reflets fauves dont il était composé. Il prit soin de faire cet ouvrage en

l'honneur de saint Jean-Baptiste, dans son église épiscopale [1]. »

CATHÉDRALE DE SIPONTE

L'ancienne cathédrale, aujourd'hui dédiée à la vierge Marie, s'élève isolée au milieu d'un terrain désert ; elle est composée de deux églises superposées, aussi vastes l'une que l'autre. L'église inférieure est une grande crypte dont les voûtes surbaissées sont supportées par seize colonnes de granit, surmontées de chapiteaux à feuillage procédant de l'ordre corinthien. L'église supérieure, sauf les quatre murs extérieurs, a été entièrement reconstruite, de 1506 à 1515, par le cardinal Antonio del Monte, archevêque de Siponte; mais on a eu soin de se servir, dans cette réfection, de toutes les anciennes colonnes de marbre et de leurs chapiteaux. Le plan de cette église a la forme d'un carré couvert par une coupole large et plate, terminée par un lanternon. L'aspect extérieur est peu gracieux et d'apparence toute musulmane; le monument figure un simple cube de maçonnerie surélevé par un petit dôme bas ; deux des faces sont absolument nues ; les deux autres sont ornées d'arcatures tendant légèrement au fer à cheval et retombant sur des colonnes d'un galbe élégant. Nous ne

[1] Le texte latin est extrait d'un manuscrit appartenant aux chanoines de Sipontum; la rédaction en est antérieure à la destruction de cette ville que l'on place généralement au IXe siècle. (E. Muntz. *Rev. Arch.*, 1891.)

sommes donc plus en présence de la vieille basilique de Saint-Laurent ; elle a été remplacée, au commencement du XIIe siècle, par l'église actuelle que le pape Pascal II, tenant, à cette époque, un concile à Bénévent, vint consacrer en 1117. Elle appartient à cette architecture byzantino-arabe qui régnait dans la Pouille, avant que l'influence normande y fut parvenue, et à laquelle se rattachent les cathédrales de Canosa, le mausolée de Bohémond et certains autres édifices datant de cette époque.

CATHÉDRALE DE BARI

La cathédrale de Bari (S. Sabino), dans certaines de ses parties, offre encore un exemple de ce genre d'architecture.

Bari, ville aujourd'hui bien déchue, était alors prospère ; à l'égal de Venise et d'Amalfi, elle avait une flotte et entretenait de nombreuses relations avec l'Orient. Bysantius, archevêque grec, qui occupait le siège épiscopal de Bari entre les années 1028 et 1034, voulut reconstruire une nouvelle cathédrale sur l'emplacement de l'ancienne église, et la faire plus grande et plus belle. Pour diriger les travaux, il s'adresse à un célèbre architecte grec, enlève les colonnes qui restaient dans l'antique sanctuaire dont il fait une crypte, ajoute à ces premiers matériaux vingt colonnes magnifiques qu'il fait venir de Paros, ainsi que deux cents plus petites, et veut, chose bien extraordinaire à cette

époque, que sa basilique soit construite sur le modèle des temples antiques de la Grèce. Bysantius ne put achever son œuvre, et Nicolas, son successeur, ne se croyant pas obligé de se conformer au programme classique du fondateur, résolut, pour compléter l'ornementation intérieure, de joindre les splendeurs de l'art byzantin aux délicatesses de l'art arabe. La voûte de l'abside, aujourd'hui chapelle de la Vierge, fut, à cette époque, couverte de mosaïques, et les colonnes de cette partie du temple reçurent des incrustations de marbre de couleurs variées, mais il ne reste malheureusement aucune trace de ces décorations.

CATHÉDRALE DE TARENTE

La cathédrale de Tarente, dédiée à saint Cataldo, est un important édifice construit vers 1050, c'est-à-dire encore sous la domination des empereurs grecs, puisque Robert Guiscard ne prit la ville qu'en 1063. Son fondateur fut l'évêque Drogon, successeur du célèbre Etienne, qui se fit tuer dans les rangs de l'armée byzantine, en combattant les Normands à la bataille de Montepeloso. Cette église reproduit exactement le plan des basiliques latines : vingt-quatre colonnes de marbre et de granit la divisent en trois nefs terminées par des absides ; des arcs en plein cintre portent les murs latéraux percés de quelques fenêtres et retombent directement sur les chapiteaux des colonnes ; celles-ci, loin d'avoir été enle-

vées aux ruines de quelque monument antique, comme cela se pratiquait d'ordinaire dans les provinces méridionales, ont été faites tout exprès pour l'édifice ; les chapiteaux sont d'un beau style byzantin très caractérisé et sont même décorés, pour la plupart, de l'aigle impérial. Les bases, également de marbre blanc, sont de la même provenance.

L'église de Tarente pouvait passer, à cette époque, pour grande et magnifique, bien qu'elle n'ait jamais été décorée de mosaïques ; cependant, la nef principale avait été garnie d'un pavement composé d'ornements et de compartiments de marbre d'un travail curieux ; il était signé : HOC DIXIT OPVS DIVERSO FLORE PETROIVS. On en découvrit d'importants fragments en 1873, sous un pavage moderne de marbre blanc et noir établi au XVIe siècle. En effet, pendant le pontificat de Sixte-Quint, la cathédrale subit une importante restauration qui modifia considérablement son aspect. A l'extérieur, il ne reste guère de l'édifice primitif que le campanile de briques bas et trapu et le couronnement des murs latéraux. A l'intérieur, l'ancienne charpente apparente a été remplacée par un pompeux sofite en bois doré, les arceaux de la nef ont été revêtus d'une décoration nouvelle, et le pavage, ainsi que nous l'avons vu, a été refait.

Cette cathédrale, bien que transformée dans quelques-unes de ses parties les plus importantes, est un édifice byzantin ; et ce sont des Grecs qui sont appelés

à la construire au moment où de nouveaux conquérants vont apporter sur ce sol antique d'autres mœurs, d'autres coutumes, d'autres règles, une autre architecture et un sentiment artistique puisé à d'autres sources. Dernier témoignage d'une puissance qui va déserter le sol de l'Italie, d'un empire qui va se démembrer. Nous avons cru intéressant de signaler cet édifice comme un exemple, comme un vestige de l'ancienne tradition, un souvenir de ce que fut, à la dernière heure, l'influence des artistes grecs sur l'architecture romano-latine, dont les principes étaient encore suivis.

ÉPOQUE NORMANDE

Quelques aventuriers normands venus en pèlerinage au monastère de Saint-Michel, sur le mont Gargano, dans la Pouille, furent engagés par un chef italien nommé Mell ou Melès, afin de l'aider à combattre les gens du voisinage et à étendre ses domaines : en récompense de leurs services, il leur donna du butin et des terres. De retour en Normandie, ils n'eurent pas de peine à recruter de nouveaux compagnons et retournèrent trouver Mell. D'abord vainqueurs dans plusieurs combats, mais vaincus eux-mêmes dans une dernière rencontre avec l'armée grecque, ils se réfugièrent sous la protection du prince de Salerne ; et l'un d'eux, Godefroy de Ringon, poussa même jusqu'à Rome pour offrir ses services au pape.

La principauté de Salerne était, en ce moment, envahie par les Sarrasins, et la ville assiégée se voyait obligée à se rendre, lorsque, grâce à ce secours inespéré, les envahisseurs furent repoussés.

Les Normands, revenus chez eux comblés de présents, excitèrent vivement dans l'esprit de leurs compatriotes le désir de visiter de si beaux pays, d'acquérir pareille gloire et d'amasser semblable fortune.

Un des fils du seigneur de Hauteville, près Coutances, Robert Guiscard, devenu rapidement chef de bande, général, conquérant, se mit à la solde de Sergius, duc lombard de Naples, et, pour prix de ses services, reçut l'investiture du château et du territoire d'Aversa, dont il s'était emparé et qu'il avait agrandi.

A la suite de ce premier établissement commence une série de conquêtes extraordinaires. Les provinces méridionales de l'Italie étaient alors occupées par trois débris de nation, qui se disputaient ses lambeaux, sans se douter qu'une main plus ferme se préparait à les leur arracher. Les Grecs, riches et commerçants, habitaient les cités maritimes ; les Lombards, après s'être taillé des duchés à travers les montagnes et les villes, s'étaient établis à l'intérieur ; et les Sarrasins, qui occupaient déjà la Sicile entière, cherchaient, par tous les points du littoral, à pénétrer au cœur de cette nouvelle province.

C'est au milieu de ce pays mal gardé, mal défendu, qu'arrivent les fils de Tancrède ; bientôt ils s'emparent

de Melfi, envahissent la Pouille et obtiennent, en 1047, de l'empereur Henri III, l'investiture de leur nouvelle conquête. Vingt ans plus tard, Robert Guiscard se faisait reconnaître, au concile de Melfi, comme duc de Pouille et de Calabre, par le pape Grégoire VII, et lui jurait, en échange, protection et fidélité.

En peu d'années, Robert enlève aux Grecs tout ce qui leur restait de leurs possessions en Italie, s'empare de Salerne, où régnait encore le prince lombard Gisulfe, l'enferme au mont Cassin, et s'établit dans cette ville dont il fait le siège du gouvernement.

Une si haute fortune ne suffit pas à Guiscard, et l'empire d'Orient tenta son ambition. Ayant marié une de ses filles à Constantin, fils de l'empereur Michel Ducas, il fut appelé à défendre ce trône chancelant contre les usurpations des compétiteurs et les attaques des Vénitiens. Peut-être eût-il réussi à s'en emparer, si la mort n'était venue le surprendre à Céphalonie, en 1085.

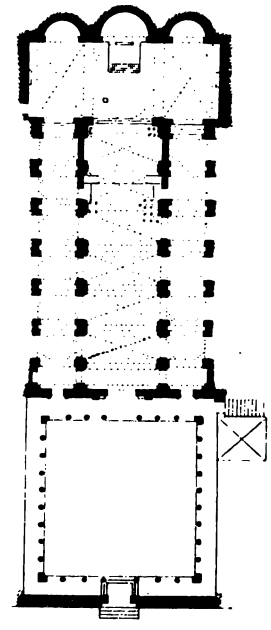
Guiscard, joignant la bravoure du guerrier à l'habileté du politique, s'était occupé d'affermir aussi bien que d'étendre son pouvoir. Dans ce but, il avait construit des forteresses, des monastères et surtout des églises. Parmi les plus remarquables, il faut citer la belle cathédrale de Salerne, élevée en 1080 sur les ruines d'une antique église ; il la plaça sous l'invocation de saint Mathieu l'évangéliste, dont le corps avait été rapporté d'Orient cent ans auparavant.

CATHÉDRALE DE SALERNE

Cet édifice a conservé jusqu'à nos jours la marque bien caractérisée de son architecture primitive; ce n'est pas une église grecque, mais ce n'est plus une basilique latine ; c'est une construction un peu normande, un peu sarrasine, un peu romane et un peu byzantine. Elle présente un ensemble bizarre dont le style général ne peut être nettement défini. Obligés d'avoir recours au talent d'architectes et d'artistes étrangers, les Normands ne pouvaient encore à cette époque imposer leurs désirs ou leur manière de voir. Lorsqu'ils se rendirent maîtres du pays, ils y trouvèrent déjà florissant un système d'architecture procédant à la fois des styles byzantin et arabe et en combinant les éléments. Pendant toute la seconde moitié du XIe siècle, ce système fut employé sans modification dans une partie de leurs édifices. Mais, à côté de ce style byzantino-arabe, la venue des nouveaux dominateurs en avait introduit un autre : le roman de Normandie. Robert Guiscard, voulant avoir dans ses nouveaux Etats des églises pareilles à celles de son pays natal, fait venir des architectes normands, et ceux-ci arrivent avec toutes leurs traditions d'école. La coexistence de ces deux styles rivaux s'établit au lendemain de la conquête. Plus tard, avec le XIIe siècle, il se produisit une fusion des deux styles et il en naquit une heureuse harmonie, un style original et nouveau pouvant porter le

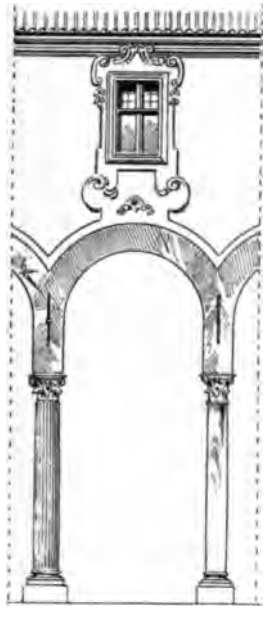
nom d'italo-normand, bien qu'une réminiscence de quelques formes arabes vienne ajouter encore à son originalité et éveiller un souvenir.

L'intérieur de la cathédrale de Salerne est divisé en trois grandes nefs voûtées, celle du milieu beaucoup plus large que les deux autres; toutes trois donnent dans un vaste transept richement pavé en *opus alexandrinum* et, vis-à-vis de chacune d'elles, s'ouvre une abside correspondante. A l'extérieur, la façade principale est précédée d'une cour, sorte de grand atrium dont les galeries abritent plusieurs beaux sarcophages antiques ayant servi de sépultures à des chrétiens. Quelques-unes des colonnes de l'atrium sont cannelées; les autres, en bien plus grand nombre, sont en marbre vert antique et proviennent des temples de Pæstum. Les arcades qui les relient ont le cintre exhaussé comme de véritables arcs mauresques. Malgré les statues aux draperies flottantes, malgré les balustres à large panse, et malgré le badigeon qui recouvre le tout, cette disposition donne à l'ensemble un caractère étrange, indéterminé, qui ne laisse pas cependant que de surprendre et d'intéresser.



Plan de la cathédrale de Salerne.
(San-Matteo.)

Sous ce portique, dans l'axe de la nef principale, ouvrent, encadrées dans un large chambranle de marbre délicieusement sculpté, les belles portes de bronze que Landulfo Butromilo fit exécuter à Constantinople en 1099[1].



Cathédrale de Salerne. Travée de l'Atrium.

L'aspect imposant que présentait cette belle église au moment où l'on franchissait la porte de bronze est absolument modifié par les maladroites restaurations et les enjolivements mesquins du XVIIIe siècle (1768) ; une architecture lourde, massive, prétentieuse est venue remplacer les formes nerveuses du moyen âge ; de gros piliers, des pilastres disproportionnés, des entablements classiques, des fenêtres ridicules, masquent les colonnes et les arcs surélevés qui les reliaient entre elles, car ce système avait été

[1] La surface des deux vantaux est divisée en cinquante-quatre petits panneaux séparés par des bordures en forme de torsade. La surface de chacun de ces panneaux est ornée d'une croix en relief fixée au moyen de clous à forte tête, et cette monotonie donne à l'ensemble une unité qui n'est pas sans charme. Les ateliers de fondeurs de l'empire grec durent surtout leur réputation aux portes qu'ils exécutèrent pour les églises. La porte de bronze de Sainte-Sophie de Constantinople subsiste encore. Au Xe siècle, l'empereur Constantin Porphyrogénète avait exécuté lui-même, pour le chrysotriclinium du palais, des portes d'argent avec les images du Christ et de la Vierge. Au XIe siècle de nombreuses villes d'Italie en relation politique et commerciale avec Byzance commandent une série d'importants

adopté aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du monument. Et l'on est encore surpris de trouver au milieu

travaux. En 1066, Pantaléon, descendant d'une illustre famille d'Amalfi dont quelques membres avaient été patrices et consuls, fait exécuter à Byzance où il possédait un palais, des portes de bronze destinées à la cathédrale de sa ville natale. Elles étaient divisées en compartiments, les quatre plus grands, situés au centre, représentaient le Christ, la Vierge, saint Pierre et saint André. Le donateur mort en 1066 était, comme il nous le dit lui-même dans une inscription gravée sur le bronze, le quatrième descendant de Maurone, l'un des comtes annuels ou consuls de la république amalfitaine au IXe siècle. Les portes de l'église du Mont-Cassin dataient à peu près de la même époque. Par une singulière coïncidence, un autre Pantaléon, riche citoyen d'Apulie, fit don à l'église de Monte-San-Angelo de deux magnifiques portes de bronze fondues à Constantinople en 1076. Leur ornementation est bien plus intéressante que celle des précédentes. Les deux vantaux sont divisés en vingt-quatre panneaux, dont vingt-trois retracent les apparitions fameuses des archanges Michel et Gabriel, et le dernier est rempli par une inscription de quinze lignes. Le travail de décoration est des plus curieux. Les sujets au lieu d'être en relief sont incrustés à plat. L'artiste a creusé avec un burin, sur la surface du bronze, un sillon qui dessine le contour des figures, puis a introduit dans ce trait un fil d'argent qu'il a fixé en le martelant. Par ce procédé, le dessin est net et se lit franchement. Dix têtes de lions serrant dans leurs dents des anneaux servent de heurtoir. Un autre Pantaléon, fils du précédent, donna des portes de bronze d'un travail analogue à la cathédrale d'Atrani ; et c'est encore aux fondeurs grecs que s'adressa, en 1099, Landolfo Butromilo pour faire exécuter celles de la cathédrale de Salerne. Les portes de la basilique de Saint-Paul à Rome sont l'œuvre la plus importante qui soit sortie des ateliers de Constantinople, du moins parmi celles qui se trouvent en Italie. Dès les premières années du XIIe siècle, grâce peut-être aux enseignements des maîtres du Mont-Cassin, le génie italien reprend possession de lui-même. Canosa nous offrira les belles portes du mausolée de Bohémond exécutées par Roger d'Amalfi. Les sujets qui les décorent sont encore au trait incrusté d'argent à la manière byzantine, mais les riches encadrements et les rosaces commencent à être modelés en relief. Le progrès se poursuit avec Oderisi de Bénévent qui a signé les portes de la cathédrale de Troja (1127) et auquel on peut attribuer également celles de la cathédrale de Bénévent exécutées en 1150, dans un style absolument semblable. Le système des sujets en bas-relief vient dès lors remplacer celui des incrustations à plat. Cet art atteint bientôt son point de perfection dans la seconde moitié du XIe siècle avec Bisano de Trani, le maître fondeur à qui l'on doit les merveilleuses portes de la cathédrale de Trani (1160), celles de Ravello (1179)

de ces voûtes, de ces médaillons, de ces cadres, les deux remarquables ambons merveilleusement ornés de marqueteries de marbre, soutenus par des colonnes de porphyre, qui, avec la grille du chœur et le chancel, rappellent seuls les splendeurs d'autrefois.

Les mosaïques qui décoraient l'église n'ont pas heureusement toutes disparu, et celles qui nous restent permettent encore d'apprécier avec quelle libéralité elle en avait été pourvue. A l'intérieur dans l'imposte, au-dessus de la porte d'entrée, une très remarquable mosaïque du XIe siècle représente saint Mathieu. Il est vu jusqu'à mi-corps, debout, les bras étendus, tenant la main droite levée tandis qu'il porte de la gauche le livre de ses Evangiles. Le nimbe d'or qui environne sa tête est entouré d'un étroit galon orné ; sa barbe et ses cheveux sont blancs, sa tunique est bleue, son manteau violet est brodé d'or, et le nom SAN — MATHEVS écrit aux deux côtés de sa tête, se détache en lettres blanches sur le fond bleu foncé de la mosaïque. Cette belle figure bien modelée, savamment drapée, est encadrée dans un bandeau demi-circulaire richement orné.

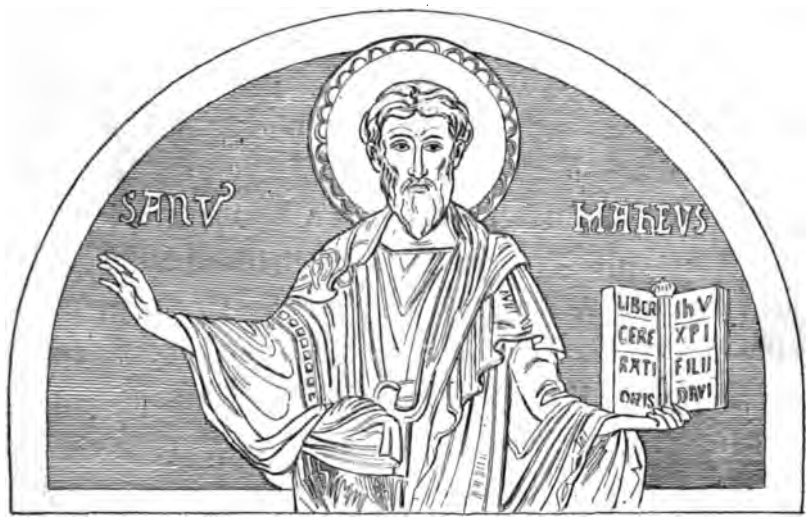
Dans la voûte de l'abside située à gauche du transept,

et celles des entrées latérales de la cathédrale de Monreale en Sicile. Cette perfection que nous pouvons signaler déjà dans tant d'ouvrages, se poursuit avec Bonanno de Pise qui signe les grandes portes du dôme de sa ville natale et celle de la grande nef de la basilique de Monreale.

[1] François Lenormant. *Arts du moyen âge dans la Pouille.*

[2] Ch. Bayet. *L'Art Byzantin.*

on peut encore apercevoir quelques traces d'une mosaïque datant de l'époque de la construction ou des premières années du XIIe siècle. Tout en haut, au sommet de la voûte, une colombe figurait le Saint-Esprit. C'était le point de départ de rayons lumineux que l'on voit des-



Cathédrale de Salerne. Mosaïque. Portrait de saint Mathieu.

cendre verticalement. Pour accompagner la Trinité Sainte, une troupe d'anges, six dans une première zone, huit dans une seconde, forment la cour céleste. Au-dessous, la mosaïque a été détruite et remplacée par une simple peinture dans le style du XVe siècle, ce qui nous donne à peu près la date de la transformation. Elle représente le Baptême de Jésus-Christ. Ce sujet doit être, croyons-nous, la reproduction de l'ancienne mosaïque, car si l'on suit la direction des rayons lumineux qui sub-

sistent encore, ils arrivent directement frapper la tête du divin Baptisé.

L'abside de gauche est décorée d'une mosaïque très complète, restaurée ou refaite par les soins de Jean de Procida, l'instigateur des Vêpres Siciliennes, le médecin et l'ami du roi Manfred. Elle a été remise à neuf sur l'ordre du pape Pie IX, vers 1867 ; c'est dire qu'elle a perdu en partie son caractère archaïque et qu'elle brille depuis cette époque d'un éclat tout moderne. A la partie supérieure de la voûte, se détache, seul, sur le grand fond d'or, un ange superbe; son costume est d'une richesse inouïe ; la dalmatique et l'étole qui la recouvre sont brodées de perles et de pierreries; deux grandes ailes déployées, aux plumes multicolores, sont attachées à ses épaules. Il tient d'une main le globe du monde et de l'autre un long sceptre. Au-dessous de ce représentant de la hiérarchie céleste, cinq personnages sont rangés en ordre symétrique, à peu près également espacés, ils sont désignés par leurs noms écrits au-dessus de leur tête. Au centre, saint Mathieu assis sur un siège recouvert d'un coussin, enseigne et tient sur sa poitrine le livre des Evangiles; à sa droite, c'est-à-dire à la gauche du spectateur, saint Jean et saint Fortunat, du côté opposé, saint Jacob et saint Laurent, sont debout, vêtus de riches costumes, et leurs pieds, chaussés de sandales, reposent sur un gazon vert parsemé de fleurs. Entre saint Mathieu et saint Jean, une toute petite figure ajoutée, représente Jean de Procida agenouillé dans l'humble

posture qui convient aux donateurs. Au-dessous du ter-

Cathédrale de Salerne. Chapelle de Procida. Mosaïque de l'abside.

rain, l'inscription suivante se détache en lettres blanches sur une bande pourpre :

STVDIIS MAGNIS FECIT PIA CVRA IOKIS DE PCIDA
CERNI MERUIT Q GÊMA SALERNA

Cette mosaïque doit dater du même temps que le beau portrait de saint Mathieu, c'est-à-dire de la fin du XIe siècle :

son ordonnance générale, la richesse des costumes, l'allure franche et naturelle des personnages sont autant de marques visibles de l'art de cette belle époque; et Jean de Procida, s'il eut le très grand mérite de la consolider, de la faire restaurer, fut assez sage pour n'y apporter aucun changement. Nous lui devons à ce titre toute la reconnaissance qu'il semble, d'après les termes de son inscription, attendre de la postérité [1].

Cette chapelle renferme le superbe mausolée élevé en 1578 par l'archevêque de Palerme, Antonio Colonna, en l'honneur du pape Grégoire VII. Ce prince de l'Eglise pensait-il infliger ainsi une sorte d'humiliation à Procida, le défenseur et le vengeur des princes de la maison de Souabe; avait-il voulu donner la place la plus importante de sa chapelle au plus terrible adversaire de la suprématie impériale ?... Grégoire avait été une des plus grandes figures de l'Eglise, un pape à la volonté ferme, inébranlable ; et suivant ses propres paroles : « il mourut dans l'exil pour avoir trop aimé la justice ».

Fils d'un charpentier de Toscane, Hildebrand avait pris l'habit des moines de Cluny. Emmené à Rome par Léon IX, il s'attache avec ardeur à la réforme de l'Eglise, exerce une grande influence sur les événements, jusqu'à

[1] Cette mosaïque s'élève au-dessus de la corniche moderne de la chapelle; mais l'arc de l'abside partant de la même hauteur est en plein cintre et son sommet est beaucoup plus bas que celui de la voûte de la concha. Cette différence d'élévation fait paraître la voûte plus ovoïde qu'elle ne l'est réellement et rend très difficile l'examen de la partie supérieure.

ce que élevé lui-même au souverain pontificat en 1075, il prenne en main la défense de Rome contre l'empereur. Par son énergie, par ses anathèmes, par les armes des Normands ses alliés, il force Henri IV à courber la tête et à venir s'humilier devant lui. Dès lors, il croit avoir réalisé son rêve et soumis l'autorité temporelle des princes à l'autorité spirituelle de l'Eglise. Mais ce rêve s'évanouit bientôt. Malgré les efforts de la comtesse Mathilde qui soutient sa cause, malgré Robert Guiscard qui force l'empereur à lever le siège de Rome, Grégoire est obligé d'abandonner la Chaire de saint Pierre, suit son libérateur, et vient s'installer à Salerne. Après quelques mois de calme passés dans cette modeste retraite, il meurt entouré de nombreux prélats, dans les bras de l'abbé Didier, son plus fidèle ami, le 25 mai 1085.

Le sarcophage, l'urne funéraire dans laquelle ses restes avaient été pieusement déposés, n'existe plus; cinq siècles en ont fait une ruine, tandis que le corps du saint pontife ainsi que les vêtements sacerdotaux dont il avait été recouvert, se trouvaient encore, au moment de la translation, dans un parfait état de conservation. La volonté de ce grand pape, sa fermeté, ses tendances, ont souvent pénétré l'esprit de ses successeurs, et les ont soutenu dans les luttes sans cesse renouvelées entre le sacerdoce et l'empire.

En même temps qu'expirait Grégoire VII, son allié fidèle, son soutien temporel s'éteignait également. Guiscard, victorieux des Grecs, allait peut-être s'emparer

de l'empire d'Orient, lorsqu'il fut atteint par une fièvre contagieuse au moment où il allait rejoindre son armée d'Albanie. Il mourut ayant auprès de lui son fils Roger et sa femme Sigelgaïde.

MONASTÈRE DE SANTA-EUFEMIA

Guiscard, nous l'avons dit, s'était attaché à fonder des monastères; parmi les plus considérables nous pouvons citer la vaste abbaye de Bénédictins élevée en 1062 sur l'emplacement d'un ancien couvent de moines basiliens, détruit à l'époque où les incursions des Sarrasins dévastaient toutes les côtes de l'Italie méridionale. Cette abbaye comportait une magnifique église et des bâtiments conventuels somptueux; c'était une des œuvres de prédilection du conquérant qui la dota richement et fit venir de Normandie pour la gouverner, Robert de Grenteménil, le célèbre abbé de Saint-Evroult-en-Ouche, dont la sœur, la belle Judith, fut la première femme de Roger de Sicile. Cette magnifique fondation eut un sort épouvantable. Florissante jusqu'au commencement du XVIIe siècle, elle disparut dans le tremblement de terre de 1638. Elle ne fut pas seulement renversée par la secousse; la terre, en s'entr'ouvrant, l'engloutit en un moment, avec son église, ses bâtiments, et tous ses moines ; un marais fangeux occupe depuis deux siècles l'emplacement où elle s'élevait. La disparition de ce monastère est un des effets les plus frappants qu'aient

jamais produit, à notre connaissance, les tremblements de terre par lesquels les Calabres sont périodiquement secoués , il nous aide à comprendre l'anéantissement de certaines villes, telles que Sybaris qui, après avoir été florissantes, après avoir eu une histoire, ont complètement disparu sans laisser aucune trace sur ce sol dévasté.

ÉGLISE DE VENOSA

Robert Guiscard voulut reposer après sa mort sur cette terre qu'il avait conquise et dont il s'était fait un royaume. Il choisit comme dernière demeure l'abbaye de la Sainte-Trinité fondée à Venosa par Gisulfe Ier, prince de Salerne.

Pour se faire un mausolée digne de sa gloire, il entreprit, en 1065, d'agrandir considérablement l'église et pour ne pas troubler le service religieux du monastère, il fit édifier la nouvelle église en dehors et à la suite de l'ancienne, pensant raser celle-ci, lorsque l'autre serait terminée. Les événements et la Providence qui les dirige en décidèrent autrement : Robert Guiscard mourut avant l'achèvement de l'édifice. Le gros œuvre avait été conduit jusqu'à la naissance des voûtes, les douze grandes colonnes de la nef avaient été dressées et les chapiteaux sculptés. Interrompus alors, les travaux ne furent jamais repris et, dans la vaste église inachevée et découverte, on a fait un jardin.

L'ancienne église seule subsiste ; malgré les modifications que le temps et les transformations lui ont fait subir, on y retrouve encore le narthex, les trois nefs et l'abside de la construction primitive. Les nefs latérales ont été recoupées par des murs de refend, afin de former des chapelles séparées. C'est dans l'une d'elles que sont placés les trois coffres de pierre où reposent Drogon, Robert Guiscard et leur dernier frère le comte Guillaume. En face, de l'autre côté de l'église, on voit la tombe d'Abérarde, la première femme de Guiscard ; comme celle de son mari, elle est formée d'un sarcophage de pierre abrité sous un fronton en saillie que portent deux colonnettes.

Monogramme du Christ. Sculpture.

CHAPITRE XIII

SICILE

PREMIÈRE PARTIE

Etat de la Sicile au moment de la conquête normande. — Palerme. — Couvent de Santa-Maria di Gesu. — La Conca d'oro. — Palerme sous les princes Normands. — Eglise de Santa-Maria la Pinta. — Eglise de Santa-Maria dell' Amiraglio « *La Martorana* ». — Les mosaïques : la Mort de la Vierge, portrait de l'amiral Georges d'Antioche, le Couronnement du roi Roger. — Eglise de San-Cataldo. — Eglise de San-Giovanni degli Eremiti. — Cathédrale de Palerme : portique gothique. — Mosaïque de la niche. — Tombeau du roi Roger II. — Palais-Royal. — Chapelle Palatine. — Mosaïques. — Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem. — La Pentecôte. — L'estrade ou trône royal. — Château de *La Zisa*. — Mosaïques.

CHAPITRE XIII

SICILE

Les monuments chrétiens de la Sicile succèdent directement selon l'ordre chronologique à ceux que nous venons de visiter dans l'Italie méridionale, mais il existe entre eux des différences considérables. On peut constater, en Sicile, une influence bien plus marquée de l'architecture orientale, et l'on y retrouve des souvenirs plus nombreux, plus considérables et plus frappants de l'art si délicat que les Arabes avaient introduit dans le pays à l'époque de leur occupation.

Quelques églises même, élevées sur l'emplacement d'anciennes mosquées se trouvent encore, dans certaines de leurs parties, pans de murs, baies, portes, etc., telles qu'elles avaient été disposées par les premiers architectes.

Au moment où les Normands s'emparaient de la Sicile, ce pays était habité par une population appartenant à des couches très multiples, à des civilisations bien diverses. Sur l'antique sol sicane, tous les peuples ont laissé leur empreinte : après les Sicules, originaires de Dalmatie, et les Phéniciens, les Grecs viennent, à la suite du siège de Troie, fonder des colonies importantes; les Carthaginois s'y installent; puis les Messéniens appellent les Romains, et ceux-ci s'emparent de l'île entière; le christianisme fait son apparition en Sicile vers le IVe siècle et contribue à l'abandon et à la destruction des anciens monuments. Soumise jusqu'au IXe siècle aux empereurs d'Orient, l'île est conquise en 827, par les Arabes; ceux-ci apportent avec eux des mœurs, des coutumes et des arts qui, dès cette époque, les avaient fait regarder comme un des peuples les plus industrieux et les plus éclairés du monde. Le contact de tous ces éléments produisit un mélange de lois et d'usages d'où sortit un art nouveau, très particulier, dans lequel s'étaient fondus les idées des vainqueurs, les souvenirs et les exemples de l'antiquité avec les règles et les pratiques des architectes et des artistes chrétiens, telles qu'elles avaient été appliquées en Italie.

Les Normands acceptèrent très habilement la supériorité intellectuelle des populations qu'ils trouvèrent établies en Sicile; ils en adoptèrent les lois, les coutumes, les arts, en les modifiant toutefois suivant leurs

besoins. Certains princes accordèrent même à des Musulmans des postes éminents dans l'administration de l'Etat et firent décorer des monuments, des tissus, des mosaïques, d'inscriptions purement arabes. L'architecture de cette époque présente donc une curieuse combinaison de styles absolument différents; cependant il est aisé de reconnaître que les relations établies entre les princes normands et la cour de Constantinople apportèrent de grands changements dans les dispositions générales des nouveaux édifices; et l'on s'aperçoit que les mosaïstes surtout, qu'ils fussent grecs où siciliens, s'inspiraient toujours au grand foyer oriental. Si, dans ces édifices, on peut faire la part de l'architecture véritablement normande, on voit que, peu importante dès le début, elle s'accrut avec le temps, pour devenir prépondérante dans les dernières constructions de la fin du XIIe siècle.

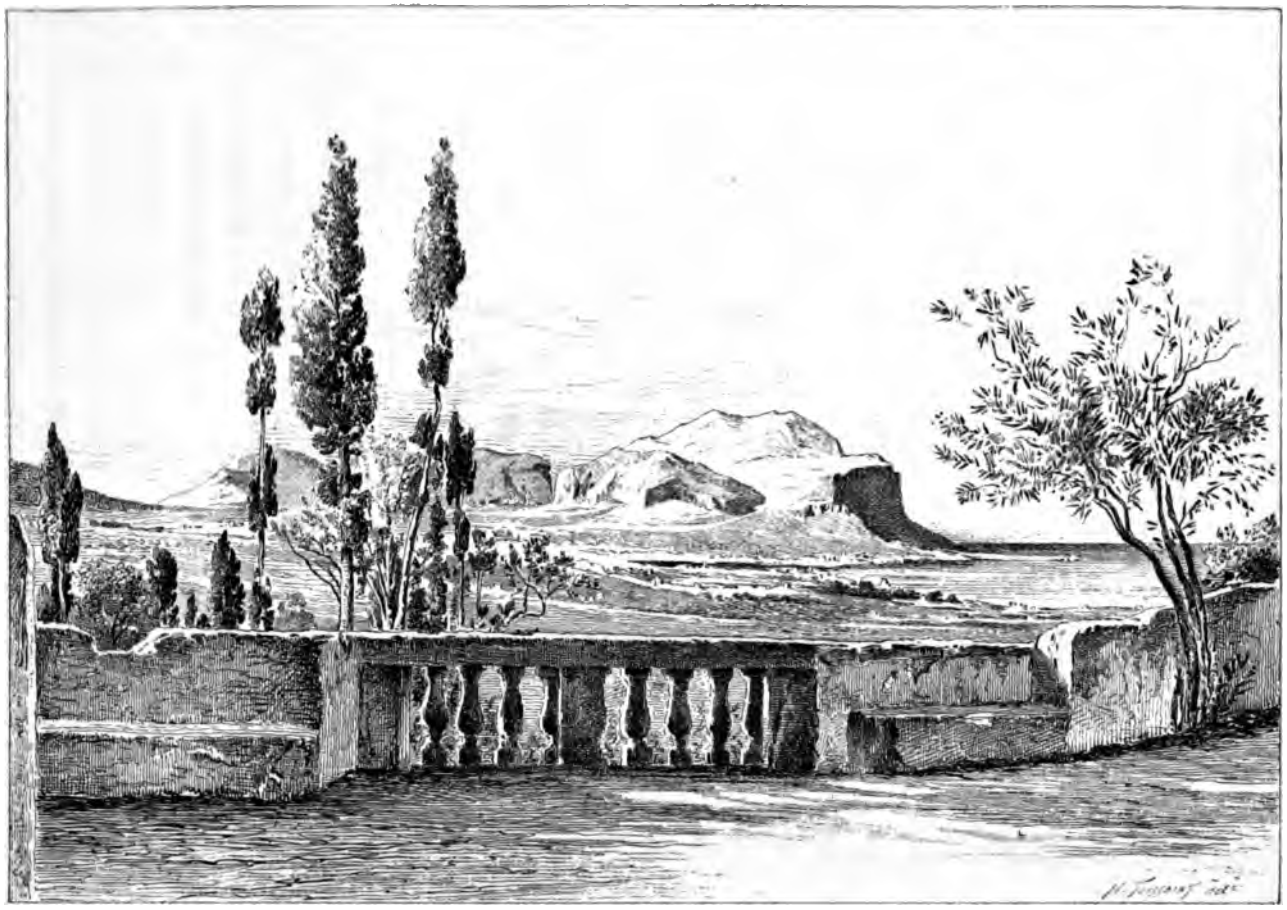
PALERME

La Sicile a une forme triangulaire qui lui a valu dans l'antiquité le nom de *Trinacria*, nom qu'elle se fait une gloire de porter encore aujourd'hui. Les Phéniciens, les Carthaginois, les Grecs, et après eux les Romains et les Sarrasins, s'étaient fortifiés sur les côtes, fondant des villes prospères et commerçantes, et laissant toujours les populations autonomes et agricoles occuper le centre de l'île. Les Normands, imitant leurs prédécesseurs

assurèrent leur conquête en s'emparant de tous les postes importants, villes et châteaux, mais ils s'établirent principalement sur la côte septentrionale de l'île, plus rapprochée de l'Italie; ils s'y trouvaient mieux en contact avec le siège principal de leur domination.

Les Romains avaient fait de Palerme qu'ils appelaient *Panormus*, l'ancienne Πάνορμος des Grecs, le centre de leur administration; c'était la résidence du prêteur, la capitale de tout le pays, et depuis lors jusqu'à nos jours, l'aspect de la ville a très peu changé. Arrive-t-on par mer : c'est un spectacle merveilleux, auquel la nature, immuable jusque dans la diversité de ses manifestations, vient donner le plus splendide éclat.

Au fond d'un vaste golfe, encadré par une chaîne circulaire de montagnes aux formes les plus pures, aux profils les plus termes, aux tons les plus lumineux, variant sous les rayons du soleil, du rose et du jaune métallique aux bleus les plus tendres, les plus fins, les plus nacrés, Palerme s'étend toute blanche, ornée de dômes, de campaniles et de palais. A droite et fermant la baie, le mont Pellegrino, à la silhouette imposante, se présente comme un énorme môle, pour protéger le port; c'est l'ancien Ereta où Hamilcar Barca se défendit trois ans contre les Romains. A gauche, les montagnes s'échelonnent au loin en une suite de gradins immenses qui, sous des formes anguleuses, abruptes, bien nettement dessinées, vont en s'abaissant successivement, à mesure qu'elles approchent de la



Vue générale du golfe de Palerme et du mont Pellegrino.

mer, pour se relever brusquement en un jet hardi et former deux promontoires escarpés : Mangerbino le premier, et plus loin, le cap Zaffarano.

Si l'on arrive par terre, le spectacle n'est pas moins splendide ni moins merveilleux, ce sont d'autres beautés, mais elles ne le cèdent en rien aux premières. Semblable à ces vêtements sacerdotaux qui ont deux faces différemment mais également ornées, et que le prêtre peut retourner suivant les prescriptions du rite, Palerme a deux faces sous lesquelles elle apparaît également belle. Il faut, pour s'en rendre compte s'éloigner un peu et atteindre Monreale. Mais, réservons les splendeurs de cette royale fondation ; une simple promenade en un lieu bien modeste et plus rapproché, peut aussi bien permettre d'envisager ce magnifique panorama.

COUVENT DE SANTA-MARIA DI GESU

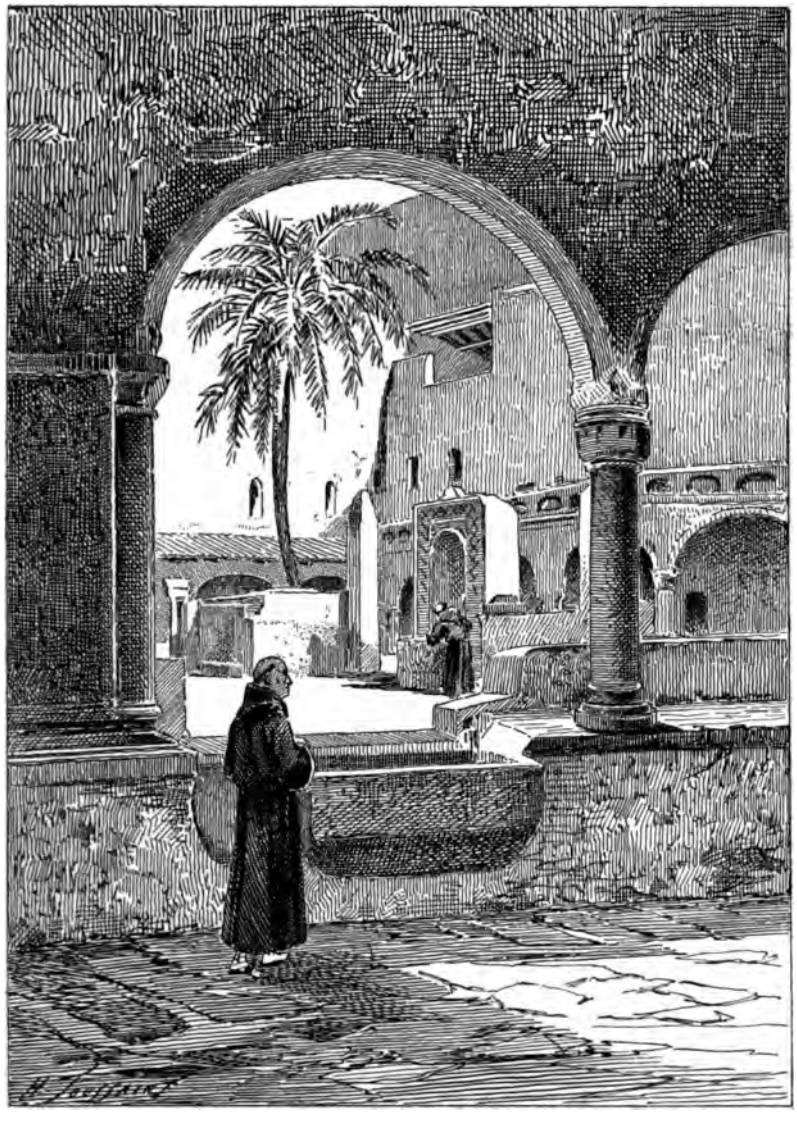
L'ancien couvent des frères mineurs, placé sous l'invocation de *Santa-Maria di Gesu*, est situé à quatre kilomètres de Palerme, sur les premières pentes du mont *Grifone*, montagne presque à pic, qui ferme la plaine de ce côté. Ce monastère est un séjour de retraite austère pour les quelques religieux auxquels est confiée la garde du cimetière voisin ; ils habitent des bâtiments délabrés et font leur silencieuse promenade dans un vieux cloître bien triste, mais égayé cependant par la présence d'une fontaine revêtue de faïences

multicolores et par la verdure de quelques grands palmiers. Le jardin du couvent s'étage en une suite de terrasses grimpant sur le flanc de la montagne, sol ingrat et difficile, cultivé avec ardeur par les pauvres moines. Combien leur peine doit être adoucie, leur repos égayé, leurs méditations exaltées, par le merveilleux spectacle qui varie à toute heure sous leurs yeux : la *Conça d'oro*, cette vallée ou cette plaine qui environne Palerme d'une vaste ceinture de fleurs et de fruits, est là tout entière, à leurs pieds. Sol d'une fertilité surprenante, telle que, partout, fleurs et fruits se succèdent sans repos, poussés par un puissant élan ; l'on y voit sans intervalle, la fleur nouvelle s'épanouir à la place du fruit tombé ; les chemins sont bordés de rosiers sauvages croissant à l'ombre des grands orangers, et leurs pétales parfumés blancs et rouges couvrent la terre, tandis que la haie refleurit à nouveau.

Palerme s'étend à droite, sa brillante clarté vient séparer, par une ligne éblouissante, la forte verdure de la plaine d'avec le bleu intense de la mer ; le Pellegrino, se développant tout entier, occupe le fond du tableau. Certes, le fondateur du couvent de Santa-Maria di Gesu s'était inspiré de cette grande pensée : que pour se rapprocher de Dieu, les âmes ne peuvent mieux faire que de l'admirer dans son œuvre la plus facilement saisissante, et que, contempler la nature sous des aspects aussi séduisants, devient un irrésistible entraînement à adorer et à bénir le Créateur.

S'il est impossible de dire au juste ce qu'était Palerme au moment où les Normands s'en emparèrent, nous pouvons nous rendre un compte presque exact, d'après ce que nous voyons aujourd'hui, de l'aspect et de la configuration de cette ville à la fin de la domination normande, vers 1194. Les princes de la maison de Souabe n'eurent pas le temps d'y apporter de grands changements; les rois d'Aragon, tout en ayant marqué leur passage en Sicile par quelques belles œuvres d'art, principalement à Messine, n'ont pas édifié à Palerme de grands monuments; Charles-Quint et ses successeurs ont seuls laissé dans l'histoire architecturale et artistique de la Sicile une empreinte nettement accusée. Partout où le grand empereur a étendu sa main puissante, il a laissé sa trace, mais s'il a construit à Palerme, il a surtout beaucoup consolidé; aussi, cathédrale, églises, palais, forteresses, remparts et portes, n'ont pas changé de place. Sans grands efforts, il nous serait possible de suivre par la pensée le pieux roi Guillaume le Bon rentrant à Palerme après une visite faite aux travaux de la belle basilique qu'il construisait à Monreale.

Franchissant l'enceinte des murailles de la ville, en passant sous une porte voûtée que remplace maintenant la *Porta Nuova*, arc de triomphe d'une architecture bizarre sous lequel devait passer le vainqueur de Tunis, le roi normand longeait les murailles du palais, reconstruit depuis par les rois d'Espagne, mais dont il reste encore la haute tour Pisane ainsi que d'autres parties



Intérieur du Couvent de S. M. di Gesu. Palerme.

importantes. De la place qui s'étend devant le château, Guillaume pouvait suivre la belle rue qui s'ouvrait devant lui et aboutissait directement au Port. Sur son parcours, il rencontrait la cathédrale et quelques-unes des principales églises où la reine Jeanne allait prier. Arrivé sur la *Marine*, par une porte également refaite en 1582 et portant aujourd'hui le nom de *Porta Felice*, il pouvait inspecter sa flotte, abritée au fond du port, que dominait et protégeait, dès cette époque, le fort Castellamare.

Si le roi, au retour, remontait la grande rue par laquelle il était arrivé, il rencontrait, à mi-chemin, une autre large voie coupant perpendiculairement la première et divisant ainsi la ville en quatre quartiers presque égaux : véritables labyrinthes de ruelles tortueuses, rappelant par leur étroitesse et leur malpropreté la configuration des villes orientales. Ce carrefour, marqué aujourd'hui par quatre constructions monumentales, s'appelle les *Quattro canti*. La voie transversale aboutissait des deux côtés à deux portes fortifiées : l'une la *Porta Macqueda*, l'autre la *Porta San-Antonio*. Au delà de cette dernière, si l'on voulait atteindre le couvent de Santa-Maria di Gesu, on franchissait la petite rivière d'Oreto sur un beau pont en pierre construit par l'amiral Georges, le héros des guerres maritimes du roi Roger[1]. Et de retour au palais,

[1] Par suite d'une déviation du lit de l'Oreto, le vieux pont se voit aujourd'hui en plein champ; sa masse sombre est égayée par des bouquets

Guillaume, après avoir gravi les rampes qui le précèdent, pouvait rendre grâce à la Vierge Marie, en allant s'agenouiller dans le merveilleux oratoire désigné aujourd'hui sous le nom de chapelle Palatine, et remercier la Providence de lui avoir donné une si belle capitale.

Pendant que Robert Guiscard complétait, aux dépens des Grecs et des Lombards, la conquête de l'Italie méridionale, Roger, le plus jeune de ses frères, avait été envoyé en Sicile pour chasser les Sarrasins de ce beau pays et s'en emparer. L'établissement des Normands, commencé en 1061, fut rendu définitif par la prise de Syracuse et de Girgenti en 1089. Alors Roger qui s'était de lui-même décerné le titre de grand Comte, reçut, du pape Urbain II, le bref qui le nommait Légat apostolique.

ÉGLISE DÉTRUITE DE SANTA-MARIA LA PINTA

Afin de se montrer digne d'un tel honneur, Roger s'empressa de rendre au culte catholique les anciens édifices religieux transformés en mosquées par les Arabes et de convertir bon nombre de mosquées en églises. Cette double transformation eut pour premier résultat d'enlever à ces monuments tout caractère propre ; aussi, nous serait-il bien difficile de concevoir ce que pouvait être, en Sicile, une antique basilique

d'arbustes et ses cinq hautes arcades ogivales abritent des cultures maraichères.

chrétienne, si nous ne retrouvions quelques données certaines à cet égard recueillies par l'historien Inveges[1].

L'église de Santa-Maria la Pinta, élevée par Bélisaire vers l'année 535, occupait un carré de trente pas environ de côté; trois portes conduisaient, l'une dans la nef principale, les deux autres dans les bas côtés; on y montait par sept marches. Comme dans certains temples antiques, cette basilique était entièrement à jour, aucun mur ne venait entourer les nefs et former clôture. Le toit et la charpente qui la recouvraient étaient supportés par des colonnes en pierre reliées par des arcades. Ces nefs ou galeries donnaient dans un transept, de sorte que la forme générale de l'édifice était celle de la lettre T majuscule, l'antique tau des Grecs. Il n'y avait pas d'abside; l'autel principal faisait face à l'entrée et s'appuyait directement contre le mur; deux autels secondaires étaient situés aux deux extrémités du transept; derrière ce mur de fond, on avait ménagé trois pièces pour le service de l'église. De chaque côté des galeries latérales se trouvaient des jardins ou cimetières découverts, entourés par une haute muraille.

Comme toutes les églises primitives, celle-ci reproduisait donc le plan des antiques basiliques, avec cette particularité spéciale, que, comme aux basiliques Julienne et Emilienne, comme au grand temple de Pæstum, édifices composés de colonnades et de portiques

[1] Inveges. *Storia sacra di Palermo*, manuscrit reproduit par Hittorff et Zanth.

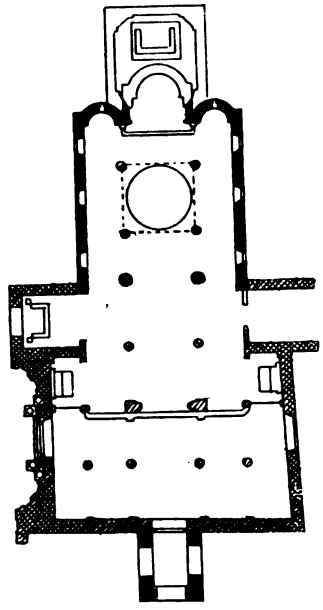
à jour, notre petite église n'avait pas de murs latéraux et que ses bas côtés étaient supportés par des arcades. Elle fut détruite en 1648 par le cardinal Trivulzio pour faire place aux nouveaux bâtiments du Palais-Royal, mais jusqu'à cette époque elle avait conservé sa forme primitive.

Roger II, second fils et successeur immédiat du grand Comte, prit, en 1139, le titre de roi des Deux-Siciles et devint le fondateur de nombreux édifices religieux construits avec un luxe vraiment royal. Beaucoup de ces monuments ont disparu, mais parmi ceux qui nous restent, il en est peu qui présentent un intérêt plus considérable que la petite église de *Santa-Maria dell' Amiraglio*.

ÉGLISE DE SANTA-MARIA DELL' AMIRAGLIO

Après avoir parcouru en vainqueur toutes les côtes d'Afrique, avoir ravagé la Grèce, être venu jusqu'à Constantinople, Georges d'Antioche, amiral, commandant la flotte du roi Roger, avait recueilli un immense butin dont il consacra une grande partie à élever, en 1140, à Palerme, une chapelle aussi riche et aussi superbe que si le souverain lui-même en avait été le fondateur. Il la couvrit, à l'intérieur, de marbres précieux et de mosaïques, et, malgré ce luxe tout princier, crut devoir implorer la sainte Vierge, à laquelle il avait consacré son œuvre, et s'excuser de lui avoir offert un temple

si modeste et si peu digne d'Elle. Ces sentiments sont exprimés dans une belle inscription en vers iambiques grecs, gravés, à la manière arabe, dans la frise d'une des corniches extérieures[1].



Plan de l'église de Santa-Maria dell' Amiraglio. Palerme.

L'église, à en juger par ce qu'il en reste, devait être de style tout à fait byzantin ; cependant, elle était construite sur un plan de forme à peu près latine. Trois nefs aboutissaient directement à trois absides, nefs voûtées par des arcs en ogive aiguë, surélevés à la manière arabe, et retombant sur des colonnes de marbre. Une coupole sur pendentifs, exhaussée au-dessus d'un tambour cylindrique, percée de fenêtres et décorée de niches, précède l'abside principal.

En 1433, le roi Alphonse d'Aragon céda cette église à un couvent de femmes appelé *La Martorana*. Depuis lors, des restaurations, des changements et de nouvelles constructions sont venues à plusieurs époques en altérer

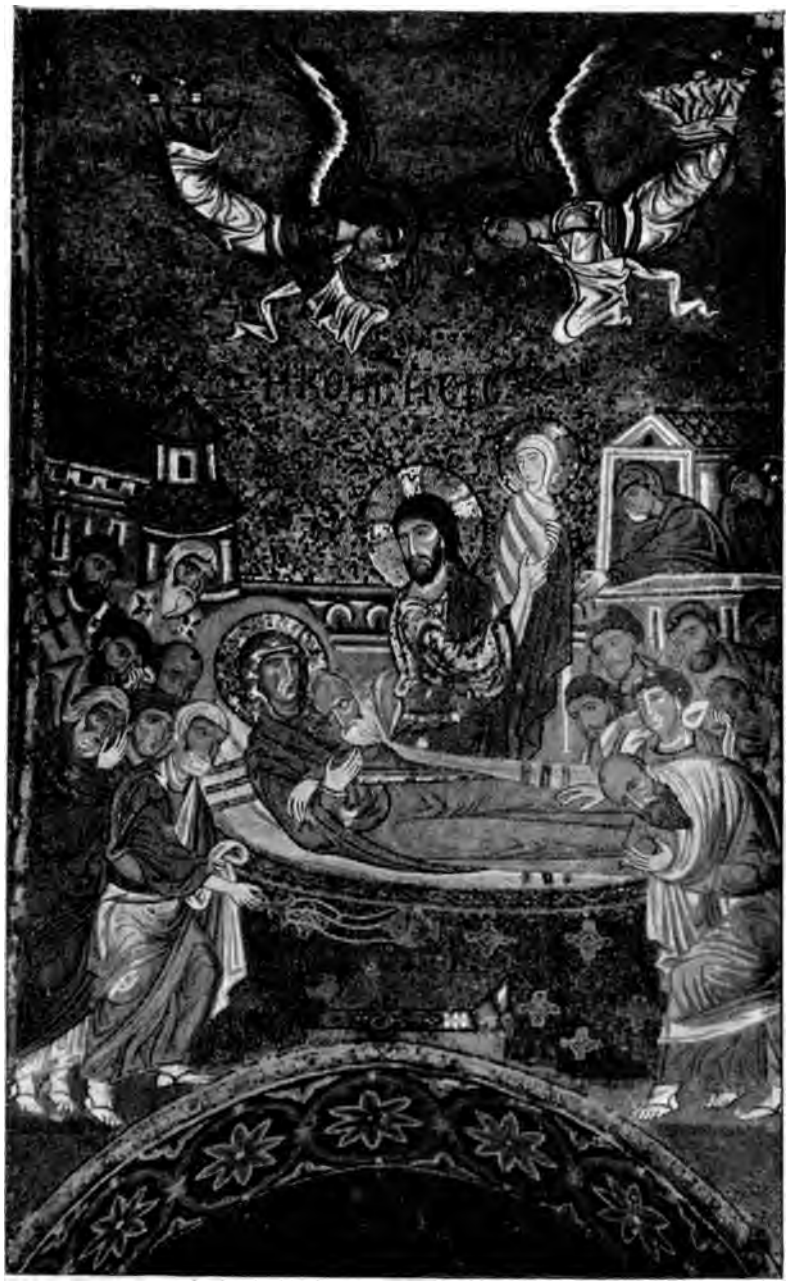
[1] *Ego equidem, o Domina Mater Virgo*
Domum parvam . . . . . .
. . . . . multo desiderio
In parvam compensationem non enim dignam.

la forme et la décoration. Au XVIe siècle, l'abside principale de l'église fut remplacée par un sanctuaire plus étendu et mieux approprié au service des religieuses de la Martorana; on créa une galerie pour communiquer avec le couvent, et on éleva un mur biais percé d'une porte, de façon à élargir le monument; en 1737, on construisit l'escalier et le portail actuel pour faire communiquer l'église avec le sol d'une nouvelle place, désignée aujourd'hui sous le nom de *piazza Bellini*. La nouvelle façade est tournée du côté de la place, mais l'ancienne entrée principale se trouvait sous un campanile d'architecture fine et délicate, absolument sarrasine, datant de l'époque de la fondation. On pourrait donc estimer, d'après son emplacement, la longueur primitive des nefs; cependant, le duc archéologue Serradifalco pense, et après examen sur place, nous serions disposé à adopter son avis, que le clocher était séparé de l'église par une petite cour carrée ou atrium.

Les parties anciennes de l'église ont conservé les décorations exécutées d'après les ordres du grand amiral. Le pavé, composé de tables de porphyres violets, rouges ou verts, taillés suivant différentes figures géométriques encadrées de bandes de marbres précieux, forme un vaste tapis aux tons chauds du plus bel effet. Les parois des absides et des murs sont revêtues de grands panneaux de marbre blanc s'élevant jusqu'à la hauteur des chapiteaux des colonnes; au-dessus de ce

lambris, toutes les surfaces, voûtes, arcs, murailles, coupole, absides, étaient et sont encore, en grande partie, couvertes de mosaïques.

Ce n'est plus comme à Ravenne, le grand temple aux formes largement développées, décoré de mosaïques dans quelques-unes de ses parties les plus importantes : c'est ici un monument d'une architecture un peu grêle peut-être, dont les lignes simples sont combinées sans faire montre d'une science profonde, mais ce que nous n'avions encore rencontré nulle part, ce qui nous surprend, ce qui force notre admiration, c'est la façon dont la mosaïque s'y trouve employée. A elle seule, elle enrichit cette simplicité, elle colore cette nudité au point d'en faire le décor le plus merveilleux, et ces voûtes, revêtues d'or et d'azur, font ressortir, avec une puissance étonnante, tous les motifs, tableaux, personnages, sujets dont elles sont ornées. Comme dans beaucoup d'églises grecques, comme au couvent de Saint-Luc, dont nous avons décrit les merveilles, comme au mont Athos, c'est un système, c'est un ensemble ayant une unité voulue, et, de cette unité bien comprise, il tire son importance et sa valeur entière. De plus, et pour ajouter à l'étrangeté de cette nouveauté, nous entrons dans un édifice dont le style n'est ni latin ni grec : c'est l'architecture mauresque, arabe ou sarrasine, en présence de laquelle nous sommes placés et que recouvre, peut-être pour la



La mort de la Vierge. Mosaïque. Santa-Maria dell' Amiraglio.

première fois, l'éclatante palette de la mosaïque byzantine.

Cette impression de surprise et d'admiration est loin de s'atténuer en analysant les éléments qui constituent ce bel ensemble. Dans les voûtes des petites nefs latérales, sur un fond d'azur étoilé d'or représentant les cieux, se dressent de grandes figures nimbées avec les noms de saint Pierre, saint Paul, saint André, saint Jacques, saint Joachim et sainte Anne, écrits en lettres grecques verticalement placées. Les cintres qui soutiennent ces voûtes sont ornés d'arabesques délicates. Dans les grandes nefs, les arcs doubleaux sont enrichis de médaillons contenant des portraits de saints ou de saintes, et l'histoire de la Vierge, divisée en plusieurs tableaux d'un mérite surprenant, décore toute la surface des voûtes. Du côté gauche, on voit : la *Maternité* et la *Nativité de Notre-Seigneur*.

La plus intéressante de ces mosaïques est située à droite; elle représente l'*Assomption* ou la *Mort de la Vierge :* Η ΚΟΗΛΗΣΙΣ. La sainte Mère de Jésus repose sur un lit de parade, et son divin Fils est debout auprès d'Elle, entouré des apôtres qui s'inclinent respectueusement. Un de ceux-ci, saint André, se penche pour écouter si le cœur de la sainte Vierge bat encore, et constate que la vie vient de s'échapper de ce corps vénéré. Alors Jésus présente l'âme de sa Mère, sous la forme d'un jeune enfant emmailloté dans des bandelettes suivant la mode juive, à deux anges planant qui vont l'emporter au ciel.

Que peut-on imaginer de plus poétique pour représenter ce solennel mystère ? Que de grâce dans tous ces mouvements, que de finesse, que d'expressions variées, non seulement dans les traits de tous ces visages, mais dans les gestes, dans les draperies, dans les attitudes, dans le sentiment qui anime chaque personnage; et quelle science naïve dans le groupement de toutes ces figures, laissant à Jésus la place d'honneur, tout en faisant du lit sur lequel repose la divine morte, le sujet principal du tableau. L'*Annonciation* et la *Présentation au Temple* complètent le cycle des épisodes reproduits.

Au sommet de la coupole, une grande figure de Christ assis sur un trône, bénissant d'une main, tenant un livre de l'autre, est entourée d'inscriptions grecques indiquant son triomphe et sa puissance ; un peu plus bas, des anges portent des croix et des attributs sacrés. Au-dessous de la calotte sphérique, les évangélistes et les apôtres rayonnent en cercle autour des parois du tambour.

Il ne reste à peu près rien des mosaïques des absides, celle du milieu ayant été totalement transformée et agrandie. Quelques fragments ont été recueillis et se trouvent disséminés dans diverses parties du monastère. Les deux archanges Michel et Gabriel occupent des panneaux situés de chaque côté des degrés qui montent à l'autel principal.

Pour compléter cette magnifique décoration, l'amiral

avait fait faire son portrait, il fait partie d'un très curieux tableau votif exécuté comme tout le reste en mosaïque. Georges d'Antioche est prosterné, ou, pour mieux dire, aplati par terre dans une posture absolument grotesque, la tête est par un mouvement bizarre presque tournée de face vers le spectateur et présente un tel caractère de vérité qu'il est impossible de ne pas admettre qu'elle ait été dessinée d'après nature. La sainte Vierge, MP — ΘY, implorée avec tant d'humilité, est debout, vêtue d'une longue robe et d'un ample manteau qu'elle relève sur le bras d'un geste gracieux et simple ; cette pose est pleine de noblesse. La Mère de Jésus intercède auprès de son divin Fils en faveur du donateur : de la main droite elle montre l'amiral et, de la gauche, tient un grand parchemin déroulé sur lequel est écrite, en caractères grecs, la prière qu'il récite pour obtenir le pardon de ses fautes et le salut éternel. La figure du Christ est accessoire dans le tableau. Pour bien exprimer qu'Il ne fait pas partie de la scène, mais que du haut du ciel Il écoute avec bienveillance la prière qui lui est adressée, le Christ est représenté, dans un médaillon placé à l'angle supérieur droit, bénissant d'une main et tenant un volume roulé de l'autre.

Ce qui frappe le plus dans cette composition, après la majesté et la dignité gracieuse de la Vierge, c'est la pénible situation du pauvre pénitent qui apparaît, comme un bien grand coupable, écrasé par le poids de ses fautes. Pour atténuer cette douloureuse impression,

Portrait de l'Amiral Georges d'Antioche. Santa-Maria dell' Amiraglio. Mosaïque.

il faut nous rappeler que l'école byzantine, et le portraitiste de l'amiral était un pur byzantin, avait ses formules et ses lois. Si nous voulions nous reporter au foyer de l'école, à Constantinople même, nous pourrions constater dans la grande mosaïque placée au-dessus des portes du narthex de la basilique de Sainte-Sophie, que l'empereur agenouillé aux pieds du Christ est représenté dans une pose analogue à celle de l'amiral, sa tête est semblablement tournée vers le spectateur, les coudes portant également sur le sol et les deux mains écartées et tendues affectent exactement le même mouvement. Dans la mosaïque de Sainte-Sophie, Jésus occupe le centre d'un hémicycle, assis sur un trône splendide, de chaque côté, deux médaillons accessoires renferment les bustes de la Vierge et de l'archange Michel que l'empereur a choisi pour transmettre et faire exaucer sa prière. L'idée est donc la même dans les deux tableaux, le sentiment est le même, le dessin et les mouvements dénotent le même esprit, le même style, et si la mosaïque palermitaine est inférieure comme exécution à celle de Constantinople, c'est que cette dernière remonte au IXe siècle, véritable époque de renaissance des arts à Byzance, tandis que l'autre, celle dont nous nous occupons, n'en est qu'une réminiscence lointaine.

La Martorana possède un autre tableau d'un intérêt au moins égal au précédent : c'est le couronnement du roi Roger. Jésus-Christ debout, drapé dans une longue et ample tunique, tenant de la main gauche un rouleau,

Couronnement du roi Roger II. Mosaïque. Santa-Maria dell' Amiraglio.

place de la main droite une couronne sur la tête du roi : ΡΟΓΕΡΙΟC-ΡΗΣ. Cette mosaïque, de beaucoup supérieure au portrait de l'amiral par la pureté du dessin et la finesse du travail, a été faite à une époque un peu postérieure. Elle marque un progrès déjà sensible et reproduit, avec les traits du roi Roger II, le costume oriental qu'il portait dans les cérémonies. Chaussé de sandales rouges, il est vêtu d'une longue robe bleue serrée à la taille par une ceinture d'or et d'une tunique ou dalmatique couleur d'azur, brodée de croix grecques et d'ornements d'or. Une longue étole jetée par-dessus ce vêtement, se relève sur le bras gauche, laissant voir la doublure rouge également brodée de petites croix. La barbe du roi est abondante et ses cheveux séparés sur le front retombent de chaque côté sur les épaules. Cette figure est sensiblement plus petite que celle de Notre-Seigneur. Debout, la tête penchée, les mains tendues, Roger reçoit la couronne, tout enrichie de pierreries, d'un air humble et modeste, exprimé par une grimace assez maussade.

Malgré d'inévitables restaurations, surtout visibles dans les fonds d'or et les parties inférieures, ces deux remarquables ouvrages ont conservé toutes leurs qualités de naturel et de naïveté. A l'époque où l'église a dû subir d'importantes modifications, c'est-à-dire, vers le milieu du XVIe siècle, ils ont été transportés au-dessus de deux petits autels ménagés dans les constructions nouvelles.

Encadrées par une architecture baroque, tourmentée, absolument en désaccord avec celle de la partie ancienne du monument, ces deux mosaïques apparaissent comme des œuvres encore barbares, dessinées et conçues dans un sentiment tout à fait archaïque. Il faut les citer cependant comme des œuvres très remarquables de l'art byzantin, tel qu'il se manifestait au milieu du XIIe siècle; si elles en ont la raideur traditionnelle, elles brillent de tout son éclat et de l'incomparable richesse de sa coloration.

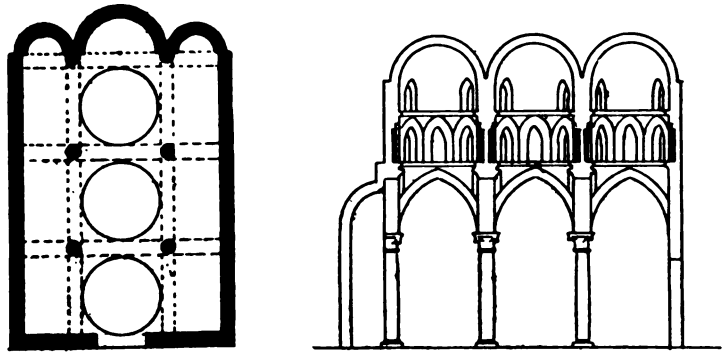
ÉGLISE DE SAN-CATALDO

Elevée à Palerme, sous le règne du roi Guillaume Ier, en 1161, par les soins et aux frais de l'amiral et grand chancelier Majone, dont la demeure était contiguë[1], la petite église ou chapelle de San-Cataldo, car ses dimensions sont tout à fait restreintes, est un des types les plus purs et les plus accentués de l'architecture sarrasine. Elle se caractérise particulièrement en ce que la nef principale est surmontée par trois coupoles percées de fenêtres et portées par de légères colonnes de marbre qui reçoivent la retombée directe d'arcs doubleaux de forme ogivale aiguë. Cette chapelle a l'allure d'une véritable mosquée arabe. L'antique pavage fait de tables de porphyre de différentes couleurs, enchâs-

[1] Un document en date de 1175, conservé à la basilique de Monreale, indique qu'à cette époque la maison appartenait déjà à l'amiral.

sées dans des encadrements de marbre, est assez bien conservé ; probablement comme à la Martorana, les murailles étaient revêtues d'un haut lambris de marbre et les voûtes couvertes de mosaïques à fond d'or, mais si tant est qu'elle ait existé, il ne reste plus rien de cette décoration.

Voisine de la Martorana, cette chapelle est actuelle-



Eglise de San-Cataldo. Palerme. Plan et coupe longitudinale.

ment dégagée des constructions qui l'environnaient. Vue de loin, on dirait un vaste turbeh arabe; ses grands murs, percés de trois petites fenêtres sur chaque face, s'élèvent droits, sans saillies ni décoration, jusqu'à la hauteur d'une terrasse d'où émergent les trois coupoles; les absides correspondant aux trois nefs de l'intérieur font saillie sur la face postérieure. Le seul enjolivement que se soit permis l'architecte, probablement un Arabe qui suivait en cela les règles architectoniques transmises par la tradition, c'est d'avoir simulé, du côté du chevet, des arcades entre-croisées appareillées en briques et

prises dans la construction elle-même. L'église de San-Cataldo est fréquemment désignée sous le simple nom de *La Magione* ou *Majone*.

ÉGLISE DE SAN-GIOVANNI DEGLI EREMITI

Nous citerons encore, comme un des types les mieux accusés de cette curieuse architecture byzantino-arabe en honneur aux premiers temps de la domination normande en Sicile, l'église consacrée à saint Jean des Ermites, située auprès de la place du Palais-Royal. Elle est élevée sur un plan presque semblable à celui de la chapelle de San-Cataldo; trois nefs, séparées par de légères colonnes de marbre, aboutissent à trois petites absides, celle du milieu plus large que les deux autres ; des arcades ogivales, aiguës et surélevées, retombent sur les colonnes et supportent une coupole exhaussée par un tambour cylindrique. Sauf quelques restes de pavage, l'église est absolument nue et ne présente plus aucune décoration. Le roi Roger, son fondateur, avait prescrit d'en appuyer la construction sur les murs extérieurs d'une mosquée voisine qu'elle devait remplacer, de telle sorte que la face extérieure du mur latéral de la mosquée était devenue la paroi intérieure du mur de l'église : les restes de la mosquée sont encore visibles.

Bâtie vers 1132, cette petite église était devenue, au XIIIe siècle, la chapelle du couvent hospitalier de Saint-Jean. De cette époque, il reste un cloître dont les élé-

gantes arcades ogivales sont portées sur de sveltes colonnes ornées de chapiteaux délicatement sculptés. Aujourd'hui, les arbustes et les fleurs se mêlent aux ruines pour parer cette charmante retraite ; les roses et les fruits d'or ajoutent leur note vibrante aux tons fins et nacrés de l'architecture et de la sculpture. Mais l'église est vide et le cloître est désert ; un unique gardien veille sur cette précieuse relique de l'art.

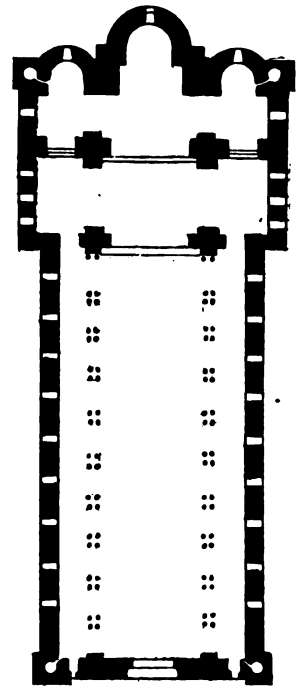
CATHÉDRALE DE PALERME

Gauthier Offamilio, parent du roi Roger, archevêque de Palerme, fit élever, sous le règne de Guillaume II dit le Bon, le magnifique monument que nous voyons aujourd'hui, pour remplacer l'ancienne cathédrale grecque qui avait été convertie en mosquée par les Arabes. Un riche trésor, découvert dans les ruines d'une vieille église, servit à payer les travaux. Commencée en 1170, elle fut terminée en 1185 et consacrée à la sainte Vierge.

On peut encore juger de la magnificence et du luxe qui avaient présidé à la construction de ce superbe édifice ; les grands travaux entrepris par les archevêques Ottavio de Labro en 1350 et Simone di Bologna en 1480, ainsi que les désastreuses restaurations faites en 1780, sous le règne du roi Charles IV, par l'architecte napolitain Fernando Fuga, n'ont pas heureusement tout fait disparaître.

Le plan présente le type de toutes les grandes basi-

liques élevées en Sicile par les Normands. Une large nef, accotée de deux étroites galeries latérales, aboutit à un vaste chœur ou transept que surmonte un dôme soutenu par quatre lourds piliers; à la nef principale correspond une grande abside, et deux autres, de dimensions beaucoup moindres, sont situées dans les axes des galeries latérales. Les arcades de la nef sont supportées par des points d'appui formés de l'accouplement de quatre colonnes de granit d'Afrique; seul reste de l'antique splendeur[1].



Plan de la cathédrale de Palerme (*l'Assunta*).

L'extérieur a moins souffert. Mélange presque harmonieux de l'architecture gothique et de l'architecture arabe, la cathédrale de Palerme dresse sa masse imposante au fond d'une grande place dont l'étendue permet d'embrasser d'un seul coup d'œil tout l'ensemble.

Les verdures, les fleurs, les balustrades, les statues dont cette place est ornée ajoutent, par un mélange heu-

[1] L'emploi des matériaux antiques dans les constructions normandes de la Sicile a été assez général. Robert Guiscard, après s'être emparé de Rome, dépouilla les monuments pour en employer les colonnes dans ses constructions; il en envoya jusqu'en Sicile.

reux, leur fraîcheur et leur moderne tournure à l'imposante majesté de l'antique basilique. L'église se présente de ce côté, par une de ses façades latérales, mais celle-ci est de beaucoup la plus pittoresque et la plus intéressante; tandis que la façade principale, malgré les trois belles portes gothiques dont elle est décorée, est assez pauvre d'aspect. De plus, cette façade donne sur une rue relativement étroite et fait face au palais archiépiscopal auquel la réunissent deux ponts formant galeries couvertes.

Il est impossible de ne pas être frappé tout d'abord de la netteté et de la fermeté des lignes principales de cette étrange architecture : à tous les étages, d'innombrables créneaux mauresques de forme triangulaire couronnent les hautes murailles, et sont soutenus par un entablement régulier formé d'une suite continue de hautes consoles, sortes de mâchicoulis ornés de sculptures. Partout, les murs sont décorés de séries d'arcades ogivales, simulées pour la plupart; cependant quelques-unes encadrent les fenêtres qui éclairent l'intérieur. De tous côtés, des incrustations de marbre courent en ornements de formes diverses le long des frises. De doubles coupoles en tuiles colorées surmontent les chapelles latérales et apportent à l'ensemble une certaine gaîté par le chatoiement de leur lumineuse et brillante couverture. Cette décoration, tout architecturale, deviendrait peut-être monotone si elle n'était coupée par le portique

magnifique, qui forme la principale entrée de l'église ; il est flanqué de deux tours élégantes, enrichi de sculptures et de colonnes de marbre.

La façade postérieure porte tout particulièrement l'empreinte de l'architecture sarrasine : les trois absides de la basilique sont franchement accusées par des tours demi-circulaires qui, tout en faisant saillie sur la masse du monument, sont couronnées comme lui de corniches crénelées. L'abside du milieu, plus élevée que les deux autres, les surpasse par la richesse de son ornementation, et sur tous ces murs, s'entre-croisent des frises, des bandeaux et des arcs simulés, décorés d'incrustations de marbre de différentes couleurs. Ajoutez à cet admirable ensemble les quatre beaux campaniles élevés aux quatre angles de l'édifice : élégants clochers évidés dans leur hauteur par de nombreux étages de petites arcades et terminés par des flèches élancées dont la silhouette se profile avec tant de grâce et de légèreté sur le bleu du ciel. Faites abstraction par la pensée, de ce dôme étonnant que Fuga, malgré l'opposition des artistes siciliens, a imposé comme un déshonneur à ce noble monument, vous aurez devant les yeux un des types les plus complets, les plus étranges, les plus magnifiques de l'architecture romano-sicilienne, ou mieux du style gothico-arabe.

Le beau portique gothique qui fait saillie sur la façade latérale, a été refait au xve siècle en même temps que l'on ajoutait aux bas côtés la série des chapelles secon-

daires. Largement ouvert par trois grandes arcades surmontées d'un fronton, accoté à deux solides piliers que découpent trois étages de niches et de colonnes sur chacune de leurs faces, ce narthex d'un nouveau genre vient, il est vrai, rompre l'harmonie des grandes lignes du monument, mais ajoute considérablement à son aspect pittoresque. Au fond du portique s'ouvre une porte qui donne accès dans l'église ; elle est décorée d'une niche ornée d'une curieuse mosaïque de style tout à fait byzantin.

D'où vient cette mosaïque? Où se trouvait-elle avant de concourir à l'ornementation de cet encadrement gothique? Il est difficile de le dire bien exactement; cependant il est assez probable que porte, niche et mosaïque existaient dès l'origine, et que l'architecte de l'archevêque Simone se contenta de les encadrer dans un motif du même style gothique que celui du porche extérieur. Quant à la mosaïque, elle est certainement normande et de la bonne époque. La Vierge Marie, la sainte patronne du temple, s'y voit assise sur un trône; elle est vêtue du grand voile bleu foncé brodé d'or et tient sur ses genoux l'Enfant Jésus dont la courte tunique rouge, également brodée d'or, laisse à nu les bras et les jambes; le divin Bambino lève sa petite main pour bénir. Par le style, par le dessin, par la conception, cette œuvre se rattache directement à l'art dont nous allons tout à l'heure admirer les plus étonnantes productions.

D'après cette description de l'extérieur de l'édifice,

nous pouvons nous faire une idée de ce que pouvait être l'intérieur; mais les mosaïques sur fond d'or, les marbres précieux qui décoraient cet immense vaisseau, la magnifique charpente peinte et dorée qui le couvrait, ont entièrement disparu; de toutes ces merveilles il ne reste plus trace. Une architecture froide et pompeuse, faite de disparates étranges, de voûtes gothiques portées sur des piliers corinthiens, et recouverte d'un impardonnable badigeon, est venu remplacer les merveilles d'autrefois. Seul, un beau pavement de mosaïque de porphyre rouge et vert a pu être conservé dans le chœur pour témoigner des anciennes splendeurs.

Sous ces voûtes déformées, sous ce suaire uniforme qui recouvre l'antique monument, repose le fondateur de la dynastie normande en Sicile. Roger II, que le Christ couronnait à la Martorana, gît ici au fond d'une obscure chapelle latérale, relégué dans l'ombre et dans l'oubli. Il n'est pas seul caché dans cette modeste retraite ; son sarcophage, grande urne de porphyre rouge surmontée d'un baldaquin porté par six colonnes de marbre blanc, est entouré de ceux de ses descendants ; l'empereur Henri VI, Constance de Normandie et leur fils, le terrible Frédéric II sont là étendus auprès de lui. Urnes de marbre et sarcophages de porphyre se tiennent entassés dans cet étroit espace ; et cependant Roger II avait construit la belle cathédrale de Céfalu pour s'y préparer une sépulture digne de sa brillante royauté.

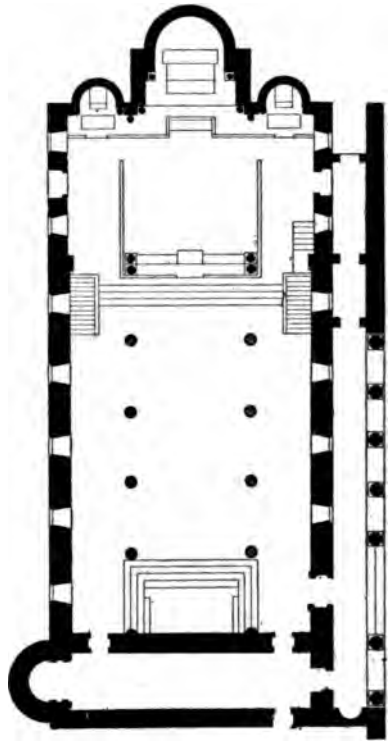
PALAIS-ROYAL. — CHAPELLE PALATINE

En sortant de la cathédrale de Palerme, si l'on emporte quelques idées de tristesse, tout autre est le sentiment que l'on éprouve en entrant dans la chapelle Royale ou Palatine.

Le roi Roger II, voulant signaler son règne par la création d'une œuvre splendide, fit venir de Constantinople, la ville d'art par excellence, la grande école de cette époque, des artistes qu'il adjoignit à ses architectes, mit à leur disposition des sommes considérables, et construisit cette merveilleuse chapelle que, grâce à d'habiles restaurations, nous pouvons encore admirer aujourd'hui dans toute sa splendeur.

Plusieurs historiens attribuent aux Sarrasins la construction du Palais-Royal de Palerme ; mais bien que l'on retrouve dans une partie importante du monument des restes d'architecture arabe, nous devons faire remonter son origine beaucoup plus haut. Il est certain que tous les chefs qui gouvernèrent la Sicile, qu'ils fussent Carthaginois, Vandales, Goths ou Grecs, choisirent ce même emplacement pour y installer leur demeure. Devenu, après la retraite des Sarrasins, la résidence des princes normands, le château, l'ancienne forteresse, fut augmenté et embelli. Le grand comte Roger y créa tout d'abord un oratoire en 1071, on le nommait la *Chiesetta di Jerusalem ;* il a été depuis transformé en

deux salles ornées de mosaïques, désignées sous le nom de *stanza dei Castri*. D'autres travaux importants datent de cette même époque, et Roger II, voulant couronner dignement l'œuvre de son père et la sienne, ajouta à l'ensemble du palais une chapelle dédiée au Prince des Apôtres, sous le nom de San-Pietro del Reale Palazzo : elle est plus connue sous le nom de chapelle Palatine ou Royale.



Plan de la chapelle Royale Palatine. Palerme.

Le 28 avril 1140, comme en témoigne une charte signée par les prêtres grecs et latins qui assistaient à la cérémonie, cette chapelle a été consacrée au culte chrétien. Commencés en 1132, les grands travaux étaient terminés au moment de cette consécration ; mais la décoration intérieure était loin d'être achevée ; elle ne fut complétée que vers 1160, sous le règne de Guillaume Ier, ainsi que l'attestent diverses inscriptions.

En montant les degrés d'un bel escalier, on accède aux galeries qui, à deux étages différents, entourent

la cour d'honneur du palais de leur série d'arcades. Au premier étage, sur un des côtés, sept colonnes de granit soutiennent le portique parallèle au mur latéral de la chapelle. De fort mauvaises mosaïques, représentant des épisodes de guerre ou de chasse, décorent ce portique ; elles ont été exécutées au XVIIIe siècle, le dessin en est lourd et incorrect, le coloris violent et désagréable. Passons donc rapidement devant ces productions d'une époque incapable de comprendre la beauté d'un art aussi sévèrement grandiose, et par une belle porte de bronze aux compartiments sculptés, symétriquement disposés, pénétrons dans la chapelle Royale.

Le plan général présente, dans des dimensions restreintes (32 mètres sur 12^m,50), la forme adoptée par les Normands pour toutes les églises construites en Sicile ; c'est-à-dire, trois nefs correspondant à trois absides situées de l'autre côté d'un transept. Ici, le transept est exhaussé de cinq marches pour donner plus de hauteur à une crypte à laquelle on descend par deux petits escaliers voisins du chœur ; de plus, le sanctuaire est agrandi par suite de l'adjonction d'un bêma en avant de l'abside, ce qui forme un chevet ou chœur assez important. Les deux absides latérales ne sont guère que de grandes niches fort élevées, dans lesquels cependant on a pu placer des autels secondaires. L'église est mal éclairée par quelques rares fenêtres placées dans le tambour de la coupole et dans la par-

tie haute des murs latéraux. Le chœur est séparé de la nef par un chancel de marbre incrusté de porphyre ; et l'ambon, dont la tribune est portée sur quatre colonnes de marbre blanc finement ciselées, s'élève à droite, enrichi de grandes tables de porphyre encadrées dans des montants de marbre. A côté, le candélabre pascal, également en marbre blanc, fait admirer la délicatesse et la richesse de ses sculptures.

Lorsqu'on entre dans la chapelle Royale, on éprouve un véritable éblouissement. Tout ce que l'art sicilien du XIIe siècle a pu inventer de plus beau, de plus somptueux, s'y trouve réuni : mosaïques, peintures, marbres précieux, dorures, pendentifs, ont été mis en œuvre suivant les lois de l'architecture arabe et d'après les règles de la décoration byzantine. Partout les arcades surplombent sur le nu des colonnes, et les ogives aiguës sont terminées par des portions droites qui en augmentent l'élévation. Au centre du transept, la coupole à pendentifs s'appuie sur quatre légères colonnes d'apparence bien délicate pour supporter un dôme s'élevant à plus de 24 mètres de hauteur. Le plafond de la grande nef est formé, comme dans les mosquées et châteaux sarrasins, de caissons en forme d'étoiles, profondément enfoncés et entourés d'inscriptions.

Toutes les surfaces sont couvertes de mosaïques : murs, absides, coupoles, ébrasements des baies, intrados des arcades, arcs doubleaux, tout en est revêtu.

Ces mosaïques sont à fond d'or et représentent : dans la nef centrale, des épisodes de l'Ancien Testament ; dans le chœur, des sujets tirés des Evangiles ; dans les collatéraux, les Actes des apôtres. On s'est donc ici conformé à la règle prescrite pour la décoration des basiliques latines. Huit médaillons contenant des portraits de saints, réunis par des enroulements et des arabesques, ornent les arcs de la nef. Les chapiteaux des colonnes sont complètement dorés, et au-dessus se dressent de grandes figures de saints et d'évêques. La partie supérieure des murailles ainsi que les entre-deux de fenêtres, sont divisés en compartiments formant différents tableaux ; on y voit, l'*Arche de Noë*, le *Paradis terrestre*, *Daniel dans la fournaise*, etc. Au long des nefs latérales, au-dessous de la retombée de la charpente, règne une magnifique frise composée de guirlandes de fleurs et de fruits et d'une grande inscription latine.

Il serait bien difficile d'énumérer en détail ces sujets variés à l'infini, sans tomber dans une nomenclature fastidieuse ; disons seulement, pour donner une idée de cette richesse inouïe, qu'on peut compter sur les murs et les voûtes de la chapelle Palatine, cent dix figures isolées, cent trente-huit médaillons et cent trente-quatre tableaux, dont quelques-uns mettent en scène jusqu'à quinze personnages.

Les mosaïques du chœur ont un caractère plus religieux, plus sévère et plus hiératique que celles des nefs ; ce ne sont plus des tableaux racontant un épisode

CHAPELLE PALATINE
PALAIS ROYAL — PALERME
d'après une aquarelle de M. C. Moyaux.

Moyaux, Edit.

UNIV. OF

légendaire, c'est le dogme qui apparaît ici traduit avec toute la majesté possible ; aussi, les figures prennent-elles un air de grandeur idéale et vague, qui tend à l'expression de la divinité ; en outre, dans cette partie de l'église, toutes les inscriptions sont tracées en caractères grecs. Ne faudrait-il pas conclure de cette différence de style et d'écriture que ces dernières mosaïques ont été exécutées par des artistes venus directement de Constantinople sous le règne du roi Roger, tandis que celles qui ornent les nefs ont été confiées par Guillaume, son successeur, à des mosaïstes siciliens, familiarisés avec les délicatesses de l'art des Arabes, mais travaillant sous l'empire d'un idéalisme plus en rapport avec les tendances italiennes. A défaut de documents précis qui nous permettent d'être fixés avec certitude à cet égard, nous pouvons nous reporter à l'inscription, assez confuse d'ailleurs, écrite en lettres grecques et en vers, qui se trouve placée à la partie supérieure de l'arc de l'abside. Elle indique une date se rapportant certainement à l'exécution des mosaïques ; cette date est 6651. Or, d'après la manière de compter des Grecs, qui plaçaient la naissance du Christ à l'année 5508 depuis la création du monde, le chiffre indiqué dans l'inscription correspondrait à l'année 1143 de notre ère.

La voûte de la grande abside est tout entière occupée par une figure de Christ d'une importance souveraine. Notre-Seigneur bénit d'une main, et tient de l'autre un

livre ouvert sur lequel est écrit : « Je suis la lumière du monde. » Au-dessous, dans la baie d'une ancienne fenêtre aveuglée, une mosaïque plus moderne représente la Vierge Marie couverte à l'orientale d'un ample voile bleu foncé, assise sur un trône de marbre. Sur les parois voisines, on voit sainte Madeleine, saint Pierre, saint Jean le Précurseur et saint Jacques, toutes ces figures sont assez maladroitement restaurées. L'arc de l'abside porte à la partie supérieure les instruments de la Passion ; et sur les côtés, les archanges saints Michel et Gabriel, tiennent en main la croix et le globe du monde. Les papes saint Grégoire et saint Sylvestre occupent la face postérieure du même arc ; ces deux figures, ajoutées après coup, n'appartiennent évidemment pas à l'époque normande.

En haut de la coupole, au centre de la voûte sphérique, on aperçoit une majestueuse figure de Christ bénissant environnée de l'inscription : « Le Seigneur tout-puissant a dit : « Le Ciel est mon trône, la terre est « à mes pieds. » Des anges, les ailes déployées, drapés dans de grandes tuniques blanches, ou couverts de somptueux costumes orientaux, tels que nous les avons rencontrés pour la première fois aux voûtes du couvent de Saint-Luc en Phocide, portent le globe et la haste, et rayonnent autour de ce point central. Le tambour sur lequel la coupole est exhaussée est orné de niches plates ; elles encadrent quatre grandes figures de prophètes, tandis que les niches profondes qui, faisant

office de pendentifs rattachent ce tambour à la partie carrée qui le supporte, sont occupées par les Evangélistes écrivant sur de grands livres posés sur des pupitres. La première phrase de chaque évangile se lit, en grec et en latin, autour des arcs concentriques qui circonscrivent chacune des niches. Sur les parties planes qui les séparent, d'autres prophètes : Isaïe, Ezéchiel, Elie, Elisée, Daniel, Moïse, Jérémie, Jonas sont représentés debout, ayant tous leurs noms écrits verticalement en lettres grecques auprès de leur tête.

Nous l'avons dit, ces personnages ont de la noblesse, leurs costumes sont largement drapés, leurs mouvements sont justes, ils ont un caractère moins humain, moins vivant, peut-être plus conventionnel que ceux des mosaïques de la nef, mais ils sont la représentation d'un idéalisme plus élevé.

Dans les absides secondaires, on voit, au sommet de la voûte : Jésus-Christ d'un côté et la sainte Vierge de l'autre, tous deux en buste. Plus bas, deux grandes mosaïques représentent, l'une l'*Adoration des Mages*, l'autre, la *Nativité ;* au-dessous sont placées les grandes figures en buste de saint Pierre et de saint Paul.

Parmi les nombreux tableaux qui décorent les parois du chœur et du transept, il en est un, situé à la partie inférieure, au-dessus de la porte de la sacristie, dont nous devons faire une mention toute spéciale. Il comprend plus de vingt figures et représente, dans un sen-

timent de grâce harmonieuse et de simplicité élevée, l'*Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem*. Jésus, monté sur une ânesse, suivi de ses disciples, va faire son entrée dans la ville sainte ; saint Pierre est auprès de lui, en avant du groupe, et semble l'inviter à bénir. Une foule, composée de sept ou huit personnes, hommes et femmes, vient au-devant du Divin Maître et sort de la ville par une porte crénelée, ornée d'un dôme et de tourelles élégantes ; un palmier, placé à côté, indique la Cité sainte. En avant du Sauveur, des enfants se dépouillent de leurs vêtements pour en couvrir le terrain et placent des branches de verdure sur son passage. L'intention et le naturel des poses, la variété des expressions, le caractère des têtes, la finesse et la correction du dessin en général sont particulièrement remarquables ; les petites figures secondaires ont même une exquise vérité de mouvement. Cette belle mosaïque date du milieu du XIIIe siècle, et toutes les qualités qui nous frappent dans son exécution témoignent de l'importance que l'on attachait alors, à Palerme, aux arts du dessin et du succès avec lequel ils étaient cultivés par les artistes siciliens.

Un autre tableau mérite, à d'autres titres, de fixer également notre attention. Il représente la scène de la Pentecôte, que nous avons déjà signalée parmi les mosaïques du couvent de Saint-Luc, en Phocide. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, est entouré des quatre archanges Michel, Raphaël, Gabriel, Uriel ;

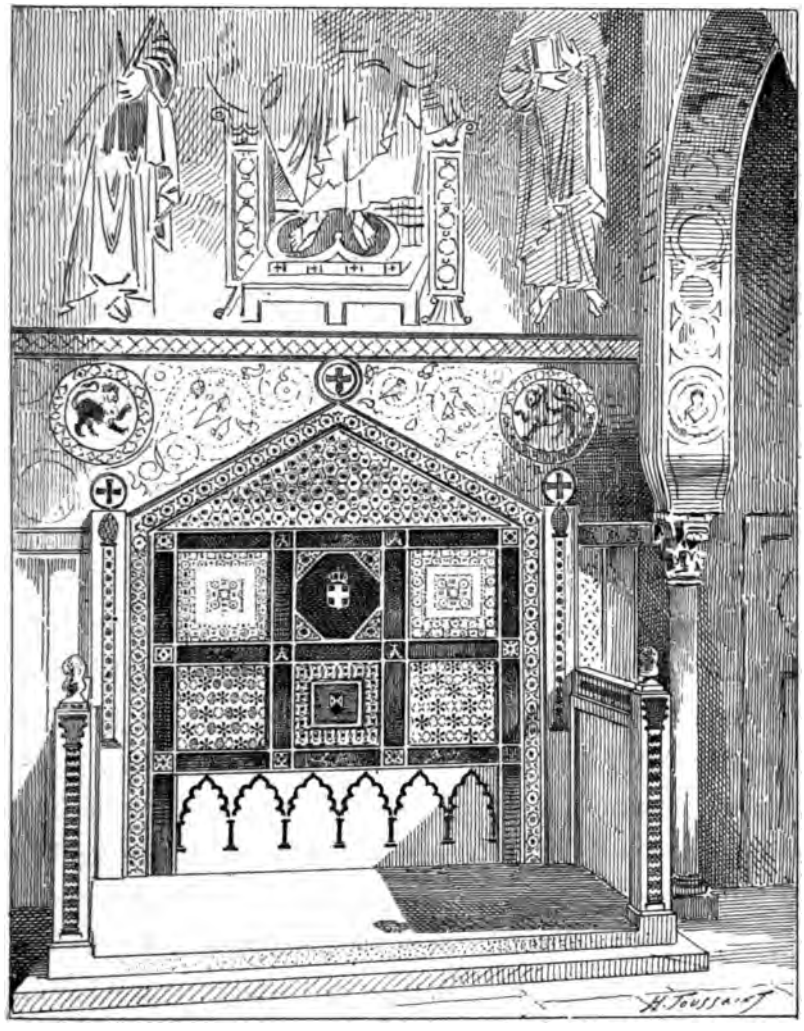
Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem. Mosaïque. Chapelle Palatine, d'après un dessin de M. Clausse.

et de ce centre, partent douze rayons qui vont se poser sur la tête des douze apôtres assis chacun sur un siège. Nous pouvons constater que ce sujet est partout traité d'une façon à peu de chose près semblable, que ce soit en Phocide au commencement du XIe siècle, ou bien en Sicile vers le milieu du XIIe ; et nous pourrions ajouter que cette scène a, de tout temps, été traduite d'une façon analogue dans l'iconographie byzantine. On la retrouve, en effet, à peu près la même, dans le manuscrit de *Grégoire de Nazianze,* de la Bibliothèque nationale de Paris, manuscrit datant du IXe siècle, ainsi que dans l'une des coupoles du gynécée de Sainte-Sophie[1].

L'Estrade royale, placée à l'extrémité de la grande nef faisant face au maître-autel, est due à la reine Elisabeth, femme de Pierre II d'Aragon (1321-1342). C'est un large trône ou siège de marbre entièrement incrusté de pierres dures et d'émaux ; il est élevé sur un gradin de cinq marches, et de chaque côté, le mur est lambrissé de dalles de porphyre et de cipollin. Au-dessus du banc royal, un magnifique tableau en mosaïque sur fond d'or occupe toute la partie de la muraille qui

[1] D'après un dessin fait par M. de Salzemberg, la mosaïque qui représente la Pentecôte à Sainte-Sophie, serait fort endommagée. Il a supposé que le Christ devait être assis sur le trône d'où partent les rayons de feu, ce qui est contraire à toutes les autres interprétations. Nous pensons qu'il faut rétablir la scène comme elle se présente à Saint-Luc, et que le trône supportait un livre au-dessus duquel planait la Colombe sainte.

forme le fond de la nef principale. Au centre, un Christ



Chapelle Palatine. Siège Royal, d'après un dessin de M. Clausse.

colossal, assis sur un trône tout étincelant de marbres et de pierreries, bénit d'une main et tient, de l'autre,

un livre richement relié appuyé sur ses genoux : la tête est entourée d'un très vaste nimbe crucifère. A droite et à gauche, saint Pierre et saint Paul, désignés par leurs noms, sont debout, vus de face, et portent, l'un des clefs, l'autre un livre ; au-dessus de ces deux personnages, les deux archanges Michel et Gabriel sont agenouillés sur des nuages, dans l'attitude de la prière. Dans une zone inférieure, séparée en deux parties par le dossier triangulaire du siège royal, de délicats rinceaux de fleurs et de fruits encadrent deux médaillons renfermant des lions héraldiques d'un beau dessin et d'une superbe allure.

Cette belle mosaïque, qui complète de ce côté la décoration de la chapelle palatine, a été exécutée au commencement du XIVe siècle. Soit par impuissance, soit de parti pris, le mosaïste s'est attaché à reproduire, dans la figure du Christ, la calme majesté, le sentiment de divinité abstraite qu'avaient su trouver les artistes byzantins du XIIe siècle. Les têtes des apôtres sont également dessinées avec la même raideur et la même fermeté que dans les mosaïques plus anciennes, seules, la souplesse du dessin et l'ampleur des costumes ainsi qu'un peu plus de naturel dans les poses des personnages indiquent une différence facilement appréciable.

Une grande partie des mosaïques de la chapelle royale a été restaurée au XVe et au XVIIIe siècle ; si quelques-unes de ces restaurations ont été désastreuses, elles ont été faites en général, avec soin et habileté ; aussi

le caractère de cette splendide décoration ainsi que l'intérêt légendaire qui s'y rattache ont-ils été pleinement conservés.

Les parois inférieures des murs sont revêtues de tables de marbres précieux encadrés de bandes formées d'un riche travail de marqueterie de marbres et d'émaux. Le pavé ne pouvait manquer, lui aussi, de comporter une extrême richesse; il se compose, en effet, d'un dallage de marbre et de porphyre d'une splendide coloration, disposé comme dans les basiliques romaines, suivant des formes géométriques extrêmement variées.

Telle est cette célèbre chapelle, souvenir des premiers princes normands, joyau précieux dont les derniers embellissements sont dus à leurs successeurs sur le trône des Deux-Siciles.

CHATEAU DE LA ZISA

Guillaume Ier, surnommé le Mauvais à cause de ses exactions, de ses cruautés et des lourds impôts qu'il fit peser sur le peuple, signala son règne par la construction et la restauration de plusieurs monuments ; parmi ces derniers nous devons noter le palais ou château de la Zisa.

Cet édifice, construit à l'extrémité de l'ancien grand Parc royal, se trouve situé aujourd'hui en dehors des murs de Palerme, dans un quartier pauvre, couvert de masures, où vit une population nombreuse, sale, dégue-

nillée, bruyante, mendiant l'aumône du voyageur avec une insistance et des gestes parfois menaçants. Sur les visages de toutes ces femmes, de tous ces enfants qui pressent et harcèlent l'étranger, le type arabe se retrouve encore vigoureusement accentué; et c'est sans étonnement que l'on voit s'élever, au milieu de ce faubourg si bizarrement peuplé, le palais maure construit au temps de l'occupation sarrasine. Il apparaît, à l'extérieur, comme un vaste donjon dont les hautes murailles de briques sont ornées de grands arcs simulés au bas desquels s'ouvrent de petites fenêtres accouplées. Devenu, depuis de longues années, propriété particulière, et habité par plusieurs familles, le château de la Zisa, déjà modifié par les restaurations grecques et normandes, a été complètement bouleversé. Nous n'aurions donc aucune raison de nous arrêter devant un édifice de cette nature et de pénétrer à l'intérieur, si, après avoir traversé un vestibule dont les murs sont couverts d'inscriptions cuphiques, on ne se trouvait dans une belle salle ayant encore conservé une partie notable de sa décoration primitive.

C'est une sorte d'atrium dont les voussures reliant le plafond à la partie verticale des murailles, sont ornées de pendentifs en forme d'alvéole ou de ruche, tels qu'il s'en voit dans les palais arabes de l'Espagne, mais ils sont ici recouverts d'un uniforme badigeon. Un lambris élevé, formé de carreaux de faïence émaillée, protège la partie inférieure des murs, et

du côté qui fait face à l'entrée, une fontaine laisse couler par trois ouvertures, des jets d'eau qui, bondissant de degré en degré, viennent se répandre dans un bassin de marbre. Au-dessus de cette fontaine se trouve une intéressante mosaïque composée de trois médaillons, réunis par des entrelacs d'un dessin élégant et encadrés dans une riche bordure. Dans celui du milieu, deux guerriers ou chasseurs armés d'arcs, symétriquement disposés, lancent des traits contre un oiseau perché sur les branches d'un arbre qui en occupe le centre ; un arbre est également placé au milieu des deux médaillons extrêmes, mais sous son feuillage largement déployé, deux paons affrontés becquètent paisiblement des fruits. Le fond de la bordure est bleu, celui des médaillons est d'or.

Cette mosaïque est d'autant plus remarquable qu'elle est un exemple très rare, en Sicile du moins, d'un travail de cette nature affecté à la décoration d'un édifice civil. Nous en pouvons cependant citer une autre, ayant du reste beaucoup d'analogie avec celle que nous venons de décrire : elle orne, au même Palais royal, une pièce que l'on désigne sous le nom de *Chambre du roi Roger*. Ces deux mosaïques peuvent d'autant mieux se comparer que des deux côtés elles reproduisent un sujet de chasse. Dans la dernière, les chasseurs, un genou en terre, tirent sur des cerfs que poursuivent des chiens, quelques arbres symétriquement placés simulent une forêt.

Le style général de ces deux peintures est absolument byzantin, l'exécution en est fine, le dessin correct ; l'une et l'autre cependant sont bien des œuvres normandes et remontent probablement aux premières années du XIIe siècle, époque pendant laquelle les nouveaux conquérants approprièrent, suivant leurs besoins et leurs goûts, les édifices construits par ceux qu'ils venaient d'expulser.

Tête de saint. Mosaïque. Basilique de Monreale.

CHAPITRE XIV

SICILE

DEUXIÈME PARTIE

Route de Palerme à Monreale. — Fondation de l'église de Santa-Maria Nuova et du couvent de San-Martino. — Cathédrale de Monreale. — Le portique. — Les mosaïques. — Le grand Christ. — Les panneaux des nefs. — Tableau votif du roi Guillaume II. — Son couronnement. — Les mosaïstes siciliens. — Le monastère de San-Martino. — Le cloître. — La ville de Cefalù. — Fondation de Roger II. — Cathédrale de Cefalù. Les mosaïques du chœur. — Le cloître. — Messine. — La cathédrale *La Matrice*. — Les mosaïques des trois absides. — Le couvent de Saint-Grégoire. — La mosaïque.

Basilique de Monreale. Mosaïque.

CHAPITRE XIV

SICILE

ABBAYE ROYALE DE MONREALE

La ville de Monreale, aujourd'hui habitée par une population d'une quinzaine de mille âmes, est située à quatre milles environ de Palerme. Une belle route, construite en 1550 par le vice-roi Marc-Antoine Colonna y mène directement; elle monte insensiblement d'abord, côtoyant les jardins des villas, traversant les plantations d'orangers et de citronniers toujours en fleurs, les champs d'oliviers, les vignes, les cultures de toutes sortes, jusqu'au moment où, abandonnant la fertile vallée, la luxuriante *Conca d'oro*, elle gravit, par une pente assez raide, la colline abrupte et rocailleuse au sommet de laquelle est situé Monreale. Le prévoyant vice-roi,

pour atténuer les fatigues de cette ascension, a fait placer de distance en distance, de belles fontaines monumentales entourées d'exhèdres et de bancs; elles sont situées de telle façon que le voyageur, tout en se reposant, peut jouir de la vue merveilleuse qui s'étend, suivant le sens des lacets de la route, tantôt sur Palerme et la mer, tantôt du côté de la vallée et des montagnes qui l'entourent. Sur une dernière crête de rochers parsemés d'agaves et de figuiers sauvages dégringolant en véritables cascades au long des anfractuosités de la colline, s'élèvent la ville et la royale abbaye de Monreale[1].

Monreale, *Murriali* en sicilien, était encore, sous le règne de Guillaume II surnommé le Bon, un village habité par quelques Arabes. Ce prince désirait depuis longtemps consacrer une église en l'honneur de la Sainte Mère de Dieu, pour laquelle il professait une dévotion particulière, mais ne savait en quel endroit la faire construire. S'étant, au retour d'une chasse, arrêté dans le village arabe pour prendre du repos à l'abri de quelques arbres, le roi s'endormit. Pendant son sommeil, il vit apparaître, portée sur des nuages, la sainte Vierge qui lui ordonna de choisir cet emplacement même pour édifier le temple qu'il avait l'intention d'élever.

Le roi, dans un pieux enthousiasme, voulut que la future basilique surpassât en magnificence toutes celles que les Normands avaient déjà construites en Sicile. L'église

[1] La hauteur de la colline sur laquelle s'élève Monreale est d'environ 350 mètres.

de *Santa-Maria Nuova*, ainsi que l'abbaye bénédictine de *San-Martino* qui en dépend, furent aussitôt commencées (1174). Moins de dix ans après, en 1182, grâce au puissant concours, que fournit à Guillaume sa mère Marguerite d'Aragon, qui avait pris cette fondation sous sa protection personnelle, les travaux étaient presque achevés. La splendeur et la magnificence de la nouvelle basilique faisaient l'admiration générale. Le pape Lucius III, cédant à ce sentiment, l'érigeait en siège métropolitain indépendant, exempt de la juridiction de l'archevêque de Palerme, et récompensait le roi de ses pieux efforts par les termes même de la bulle délivrée à cette occasion : « *Ut simile opus per aliquem regem factum non fuerit a diebus antiquis et in admirationem homines adducat.* » Cette bulle porte la date de 1182. D'autres privilèges conférés aux archevêques de Monreale par un diplôme du pape Clément III en 1188, et confirmés par un acte d'Innocent III en 1198, plaçaient même l'évêque de Syracuse sous leur autorité. En même temps qu'il créait un siège archiépiscopal, Lucius en confiait la garde à Guillaume, moine du monastère bénédictin de la Cava, qu'il installait à Monreale avec plusieurs autres religieux du même ordre.

La cathédrale de Monreale est le type le plus splendide et le mieux accusé de l'art complexe que nous avons désigné sous le nom de romano-silicien. Comme

toutes les grandes basiliques[1], elle était précédée d'un atrium; c'était une cour carrée entourée de portiques, ayant servi de cimetière, mais aujourd'hui complètement disparue pour devenir une place publique. Deux grosses tours massives font saillie sur la façade principale ; celle de droite est surmontée d'un campanile à deux étages d'arcades ogivales indiquant par leur style une époque postérieure à celle de la construction de l'église. Ces deux tours comprennent entre elles un portique dont les murs intérieurs étaient autrefois décorés d'un lambris de marbre surmonté de panneaux en mosaïques représentant huit épisodes de la vie de la Vierge, et diverses figures de saints et de saintes. Ce magnifique revêtement qui, dès le seuil, indiquait si bien sous quelle puissante protection l'église était placée, est en grande partie détruit. L'ancienne façade de ce narthex, composé de trois arcades ogivales aiguës retombant sur les chapiteaux de colonnes de marbre, a été remplacée en 1580, par la façade actuelle conçue dans le style classique de la Renaissance. Une très belle porte de bronze à deux vantaux forme sous ce portique l'entrée principale de la cathédrale; chaque battant, suivant la coutume grecque, et conformément à ce que nous avons vu aux précédents travaux de ce genre rencontrés dans les églises de l'Italie méridionale, est divisé en vingt-quatre compartiments. Mais l'art avait fait des

[1] L'édifice a environ 75 mètres de longueur, 85 en y ajoutant le portique de la façade et 24 de largeur.

progrès, le sculpteur était plus habile, le fondeur plus adroit, aussi tous les compartiments de la porte de Monreale, représentant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, sont-ils sculptés en bas-relief; à

Cathédrale de Monreale. Façade.

la partie basse, deux lions et deux griffons symbolisent la Force et la Prudence.

Ce magnifique travail est signé :

A. D. MCXXCVI. IND. III. BONANNVS CIVIS PISANVS ME FECIT.

Le même Bonannus avait donné la mesure de son

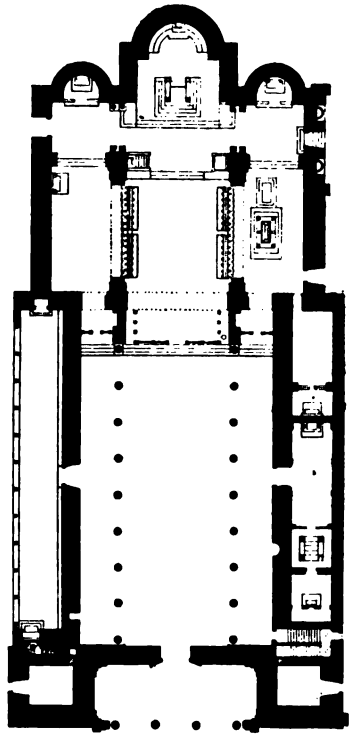
talent en faisant six ans auparavant, en 1180, les premières portes de la cathédrale de Pise.

Le mur de face percé d'une fenêtre dans son milieu est orné d'arcs aigus, feints et entre-croisés, seul indice restant, de ce côté du moins, de la décoration générale projetée à l'origine. La façade latérale gauche borde une grande et belle place qui permet, par son étendue, d'embrasser l'ensemble du monument; sur toute la longueur de cette façade s'étend un portique à arcades, édifié par le cardinal Alexandre Farnèse, archevêque de Monreale en 1566, avec les colonnes provenant de l'ancien atrium.

Les constructions extérieures n'ont jamais été achevées ; les grandes lignes d'architecture, qui terminent les murs latéraux et limitent la portion ancienne des tours, attendent encore la décoration de créneaux et de consoles qui devaient les couronner. Ces façades n'avaient même pas été recouvertes d'enduit lorsque l'archevêque Giovanni Ruano, en 1680, les fit mettre dans l'état où nous les voyons aujourd'hui. La façade postérieure, au contraire, conserve presque entièrement la belle décoration dont l'avaient orné les architectes de Guillaume le Bon ; elle offre une complète analogie avec celle de la cathédrale de Palerme. Les trois hémicycles provenant de la saillie des absides, sont franchement accusés ; celui du milieu, décoré de trois étages d'arcs feints et entre-croisés, supportés par de légères colonnes de marbre, est enrichi de bandeaux et de frises agrémentés

d'une mosaïque de pierres et de marbres de différentes couleurs : ceux des côtés ne comportent que deux étages de cette même décoration.

A l'intérieur, la basilique est divisée en trois nefs par deux files de neuf colonnes de granit oriental supportant des arcades ; neuf fenêtres ouvertes sur chaque face, éclairent la grande nef, et neuf autres plus petites donnent dans chacune des nefs latérales. Le chœur forme la croix de l'église et déborde sur la largeur des nefs ; il est élevé de quelques marches et divisé en trois parties, dont l'une la plus importante est réservée au chapitre et aux chantres, les deux autres sont libres.



Plan
de la basilique de Monreale.

A ces trois divisions du chœur correspondent trois absides, celle du milieu renfoncée par une partie droite ou bêma qui en augmente l'importance s'élève à une grande hauteur ; les deux autres, moins élevées et de moindre largeur, sont occupées par des autels secondaires. Toutes les ouvertures, grands arcs

du chœur, arcades des nefs, baies des fenêtres et des portes, sont tracées en arcs ogifs aigus et surélevés, suivant la courbe adoptée par les Arabes.

Le vœu du bon roi Guillaume a été accompli ; la splendeur de sa basilique dépasse tout ce qu'il est possible d'imaginer. On est véritablement émerveillé en voyant sur toutes les murailles, les voûtes, les arcades, partout enfin où peut porter le regard, resplendir l'or des mosaïques qui, sous la lumière intense du soleil, brillent d'un éclat surprenant. Les marbres se colorent de chauds reflets, et les personnages semblent s'animer à la lueur de ce foyer intense. L'impression que l'on ressent à la vue de ce surprenant décor, est analogue à celle que l'on éprouve en entrant dans la chapelle Royale : c'est la même pensée, ce sont les mêmes moyens mis en œuvre pour la traduire, mais ici l'effet se produit avec d'autant plus de violence que l'église a de beaucoup plus vastes proportions. Et au long de ces grandes murailles, au fond de ces nefs qui s'estompent derrière les belles colonnades, au-dessus de ces arcades élégantes, sur les faces des piliers du chœur, de même qu'au sommet des voûtes et des absides, l'histoire de la religion chrétienne apparaît tout entière, écrite en scènes variées, traduite en symboles, représentée par tous les prophètes et les saints qui l'ont glorifiée ; ils sont là, réunis dans un harmonieux concert au milieu d'anges et d'archanges pour entourer de leur brillant cortège l'idéale figure du Sauveur du monde.

A ce spectacle, l'esprit s'égare et l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, ou des heureuses proportions et des lignes élégantes de l'architecture, ou des merveilleuses splendeurs de sa décoration. Saint-Marc de Venise, seule de toutes les églises connues, peut lutter de magnificence avec la cathédrale de Monreale.

On ignore le nom de l'architecte de cette basilique ; aucune inscription, aucun document n'a pu jusqu'ici nous le révéler, et Vasari regrette cet oubli en l'attribuant « à la sottise des artistes ou à leur mépris de la gloire[1] ». Cependant les dispositions intérieures, entièrement conformes au rite grec, les principaux motifs de décoration, tout à fait semblables à ceux des églises d'Orient, le caractère propre des ornements, l'exclusion systématique et absolue, dans les mosaïques, des saints que n'admettait pas la liturgie byzantine, enfin le grand nombre d'inscriptions écrites en langue grecque, ne permettent pas de douter que le roi Guillaume ne se soit adressé à des artistes grecs pour diriger ses travaux. Des mosaïstes grecs durent également travailler seuls à Monreale, ou du moins, c'est à eux que fut confiée la part la plus importante de la décoration. Partout en effet les personnages portent des costumes byzantins, et au sommet du grand arc qui sépare la nef du chœur, on remarque l'image de la sagesse divine

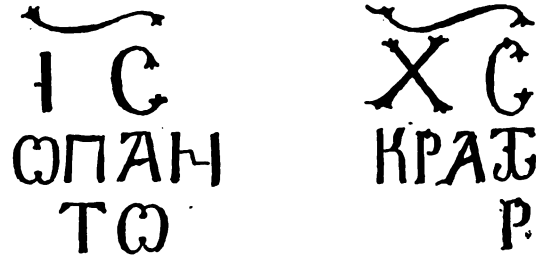
[1] Vasari. *Vie d'Arnolfo di Lapo.*

ΑΓΙΑ-ΣΟΦΙΑ, devant laquelle se prosternent les archanges Michel et Gabriel.

SAPIENTIA · DEI

ARCHANGEL' · MICHAEL — ARCHANGEL' · GABRIEL

Mais c'est principalement dans la figure colossale du Christ que le style byzantin apparaît dans toute sa majesté hiératique et mystique. Pour représenter l'idéal de l'absolue divinité, Jésus, surnommé ici le Dieu ΠΑΝΤΩΚΡΑΤΩΡ, le Créateur universel, a une barbe touffue, une chevelure abondante, le regard sévère ; vu à mi-corps, il occupe entièrement la voûte de la grande abside et fait penser aux statues colossales que les Grecs et les Égyptiens plaçaient dans la cella de leur temple. Dieu est là dominant tout, en la personne de son Fils :



Sa tête est ceinte d'un nimbe crucifère ; son corps est enveloppé d'un ample manteau bleu entr'ouvert pour laisser voir une tunique rouge brodée d'or. Il bénit d'une

BASILIQUE DE MONREALE
d'après une aquarelle de M. C. Moyaux

Ernest Leroux, Édit.

UNIV. OF MICH.

main et, de l'autre, tient ouvert un livre sur lequel est écrit :

Ἐγώ εἰμί τό φῶς του κόσμου ὁ ακολουτων εμοί ου μη ῶεριῶατησεί ἐν τῃ σκότία.

« Je suis la lumière du monde, celui qui me suit ne marche pas dans les ténèbres. »

Au-dessous de ce Créateur de toutes choses, de ce Maître du monde, la sainte Vierge Marie est assise sur un trône magnifique, enveloppée dans son grand voile bleu foncé, tenant dans ses bras et présentant à l'adoration des fidèles son divin Enfant, vêtu de la traditionnelle petite tunique rouge. Elle représente la « Mère de Dieu immaculée », Μητερ Θεου Παναγραντο. C'est encore un de ces beaux types, au visage ovale, au nez droit, aux yeux largement ouverts, dont l'origine peut se trouver sans peine parmi les grandes statues de la Grèce.

Le nombre des tableaux qui couvrent les murs des nefs, du chœur et des absides, est tellement considérable qu'il nous est impossible d'en donner ici une nomenclature complète [1].

Nous allons, pour faire apprécier l'immensité de l'œuvre et l'importance de chacune de ses parties prise isolément, énumérer les sujets représentés dans la grande nef. Ils sont au nombre de quarante-deux, et se divisent en deux séries, l'une comprise entre les

[1] Voir Serradifalco. *Del Duomo di Monreale.*

fenêtres du haut, l'autre située au-dessus des arcades. Tous sont tirés de l'Ancien Testament : 1. *La Création du Monde.* — 2. *La Création des Anges.* — 3. *La Formation du Ciel.* — 4. *La Séparation des eaux et de la terre.* — 5. *Formation de la lune et des étoiles.* — 6. *Production des poissons et des oiseaux.* — 7. *Formation des animaux et de l'homme.* — 8. *Le Repos.* — 9. *Le Paradis terrestre.* — 10. *Adam dans le Paradis.* — 11. *Extraction d'Ève de la côte d'Adam.* — 12. *Mariage d'Adam et d'Ève.* — 13. *Ève tentée par le Serpent.* — 14. *Le péché d'Adam.* — 15. *Dieu appelle Adam.* — 16. *L'Ange chasse Adam et Ève du Paradis.* — 17. *Adam et Ève travaillant la terre.* — 18. *Les Sacrifices de Caïn et d'Abel.* — 19. *La Mort d'Abel.* — 20. *Dieu condamne Caïn.* — 21. *Mort de Caïn.* — 22. *Noë reçoit l'ordre de construire l'Arche.* — 23. *Construction de l'Arche.* — 24. *Noë entre dans l'Arche.* — 25. *La Colombe de Noë.* — 26. *La Sortie de l'Arche.* — 27. *Le Sacrifice de Noë.* — 28. *Noë ivre.* — 29. *Tour de Babel.* — 30. *Abraham adore les trois anges.* — 31. *Abraham sert les anges.* — 32. *Loth avec les anges.* — 33. *Incendie de Sodome.* — 34. *Dieu commande à Abraham de sacrifier son fils.* — 35. *Sacrifice d'Isaac.* — 36. *Rébecca donne à boire aux chameaux d'Abraham.* — 37. *Rébecca présentée comme épouse à Isaac.* — 38. *Isaac aveugle demande à Esaü de lui faire manger de sa chasse.* — 39. *Jacob béni par son père.* — 40. *Fuite de Jacob.* — 41. *Échelle de Jacob.* — 42. *Lutte de Jacob et de l'Ange.*

Dans le transept et les bas côtés, des sujets tirés des Évangiles ne sont pas moins nombreux. En douze tableaux situés entre les fenêtres, nous passons de la *Venue du Verbe annoncée par un ange au prophète Zacharie,* au *Massacre des Innocents.* Dans la rangée inférieure, les principaux épisodes sont : *le Songe de Joseph ; la Fuite en Égypte ; la Présentation au Temple ; Jésus devant les docteurs ; les Noces de Cana ; le Baptême du Christ,* etc. Sur les faces latérales du chœur : *la Tentation de Notre-Seigneur ; la Transfiguration ; la Résurrection,* etc.

Dans les deux absides latérales, saint Pierre et saint Paul assis sur des trônes, bénissent et tiennent un livre, sur leurs genoux ; au-dessus de ces deux grandes figures on a représenté leur martyre. Ce sont de vastes tableaux, ayant environ huit mètres de largeur, que l'on peut regarder comme les productions les plus remarquables de l'art du mosaïste en Sicile au XIIIe siècle. Enfin, sur les parois des absides, sur les faces des arcs qui avoisinent le chœur, sur les sophites des arcades de la nef, il y a tout un monde d'anges, d'archanges, de saints, de prophètes, de patriarches, de martyrs, de moines, de vierges et de saintes femmes.

Au milieu de toutes ces scènes évangéliques et bibliques, à travers tous ces portraits de saints et de rois, ces frises, ces bandeaux et ces arabesques variés à l'infini, nous trouvons, placés à la partie inférieure des deux premiers piliers du chœur, deux mosaïques

ayant un intérêt particulièrement historique. Sur l'un, celui de droite en faisant face au maître autel, le roi Guillaume : REX GVILIELMUS. SCOS, offre à la sainte Vierge MP-ΘV, un élégant édicule percé de portes et de fenêtres, élevé de deux étages et dominé par un campanile surmonté d'une coupole. La Mère de Dieu, à laquelle ce temple est dédié, nimbée et couverte d'un ample manteau bleu foncé, est assise sur un siège sans dossier ; elle avance les mains pour saisir la petite basilique qui lui est offerte. Le roi, la couronne en tête, vêtu d'une longue robe d'étoffe rouge tissée d'or, s'incline respectueusement en pliant un genou, et porte son offrande posée sur une riche étoffe. En haut du tableau une bande bleue, étoilée d'or, indique le ciel ; il s'en détache une main qui bénit et deux anges, placés de chaque côté, volent en se dirigeant vers la terre, tenant l'un un sceptre, l'autre une couronne.

Dédicace de la basilique. Mosaïque d'après un dessin de M. Clausse.

Le second tableau fait pendant au premier : ici, le Christ est assis sur un siège semblable à celui de la Vierge. Suivant la règle adoptée, son manteau est bleu et sa tunique rouge. Il tient d'une main un livre ouvert

posé sur ses genoux et, de l'autre, place la couronne royale sur la tête de Guillaume, vêtu d'une magnifique dalmatique rouge et or, enrichie de pierreries. Le roi est également désigné par son nom REX. GVILIELMUS. SCOS, entre les deux figures il est écrit : MANUS EÑI MEA AUXILIABITUR EI. La même bande bleue exprime le ciel, et deux anges s'envolant vers la terre, apportent les attributs royaux.

Couronnement du roi Guillaume II. Mosaïque. D'après un dessin de M. Clausse.

Dans les deux tableaux la physionomie du roi est identique ; c'est un portrait. Du reste, les deux scènes sont bien composées, les poses ne manquent pas de naturel et les gestes sont particulièrement harmonieux. Le dernier tableau, rapproché de celui de la Martorana, indique l'expression de la même pensée : c'est le Christ qui remet directement la couronne au Roi, c'est le « *A Deo coronato* » des empereurs d'Orient que les rois de Sicile veulent s'attribuer ; c'est le droit de conquête établi, sans égard à l'investiture accordée par le Pape ; c'est l'émancipation, c'est la traduction en peinture de la devise des princes normands : « *Divina favente clementia rex.* » *Roi par la grâce de Dieu.*

En général, le dessin de toutes les figures qui entrent dans la composition des mosaïques de Monreale est bien encore un peu incorrect, les poses des personnages isolés sont toujours un peu raides, les physionomies sont fixes et sans autre expression qu'un surnaturel de commande ; malgré cela, l'abondance des sujets, les noms écrits en grands caractères, les inscriptions jetées à profusion à travers les mosaïques, devaient produire sur la masse des fidèles un effet saisissant : c'était véritablement « un livre magnifique ouvert à tous ceux qui ne savaient pas lire ». Cette immense assemblée de martyrs, de saints, d'anges, d'apôtres, de moines, de princes se détachant sur l'universel fond d'or, représentait bien l'idée de la glorification religieuse telle qu'on la comprenait au XIIe siècle. L'Italie était alors sous l'empire d'une foi profonde, d'une idéale espérance et d'un irrésistible besoin de la faire éclater au dehors. La vision de Joachim de Flore éblouissait toute la chrétienté. C'était l'évangile éternel : « La trompette de l'archange retentira et tous les mystères contenus dans les Écritures s'accompliront, et ce sera le temps de la paix et de la vérité pour la terre entière[1]. » Et le peuple

[1] J. de Fl. *Concordia*, liv. V. Giovanni dei Gioachini naquit en Calabre vers 1132. Esprit mystique, il alla chercher une retraite au cœur des montagnes et s'établit à Flora, fonda un monastère, eut de nombreux disciples et mourut en 1202. Sa doctrine et sa règle, approuvées par le pape Célestin III, furent ensuite condamnées. Il prêchait un nouvel évangile d'après lequel le Saint-Esprit devait régénérer le monde. Il écrivit sur ce sujet un grand nombre de livres.

céleste, aux voûtes de la basilique, s'animait d'une vie surnaturelle, et, à travers cet embrasement et ce rayonnement d'or, chantait dans un chœur sublime les louanges de l'Éternel « Pantocrator ».

La cathédrale de Monreale est peut-être, de tous les édifices religieux construits au XIIIe siècle, celui qui offre l'unité d'ordonnance la plus complète. On sent que tout y a été créé par la même impulsion, dirigé par le même esprit; la concordance dans les formes architecturales, l'emploi général et invariable de l'ogive aiguë et la coloration uniforme résultant des fonds d'or, sont trois principes qui s'y trouvent appliqués simultanément et arrivent à une merveilleuse harmonie. Elle est complétée par d'autres éléments; ainsi la partie inférieure des murs latéraux est revêtue d'un magnifique lambris de dalles de marbre ornées d'incrustations, encadrées de bordures et surmontées d'une belle frise d'un dessin absolument mauresque. La charpente apparente, dont toutes les parties sont enrichies de décorations peintes, de dorures et d'arabesques, non seulement abrite l'édifice, mais entre pour une grande partie dans sa décoration, tant par la répétition symétrique et régulière des pièces qui la composent, que par leur richesse. Elle est de plus assemblée suivant des principes absolument conformes à ceux des anciens et conserve la tradition la plus certaine du genre de couverture de beaucoup de temples de l'antiquité.

Il est à remarquer qu'aucun entablement ni au-dessus

des colonnes, ni entre le sommet des murs et la charpente, ne vient interrompre ou diminuer l'effet des grandes surfaces; ils sont remplacés par de riches bandeaux et par une superbe frise qui déploie sur toute la longueur de la nef principale de grands entrelacs encadrant des figures d'anges accompagnés d'attributs. Les lignes courbes, grands arcs, fenêtres et arcades, sont accusées par des archivoltes d'un élégant dessin et, en ajoutant à ces divisions architectoniques les autres ornements en mosaïque qui servent à séparer les différents sujets, on arrive à un système complet de décoration, dans lequel sont appliqués avec une extrême habileté et un rare bonheur, tous les principes adoptés par les Grecs de la belle époque pour embellir leurs édifices.

Ce que nous voudrions ajouter à cette description trop incomplète, ce que la plume est impuissante à rendre, ce que l'esprit seul peut saisir en entrant dans la basilique de Monreale, c'est l'effet inouï que produit cet ensemble.

On se sent enveloppé dans une atmosphère d'or à travers laquelle s'agitent tous les personnages peints sur les murailles. Le ciel de feu projette ses clartés dans tous les coins et les illumine de chaudes colorations; les marbres eux-mêmes changent de nature sous ces reflets intenses, on dirait de merveilleux satins enrichis de broderies et de pierres précieuses. Les meubles, chaise, ambons, chancel, autels, tout ravissants qu'ils soient et tout intéressants qu'ils puissent être à exa-

miner isolément, disparaissent dans cet embrasement général. Le style de l'architecture, la concordance des lignes, la pondération des masses, tout ce fond dans un éblouissant vertige ; l'esprit émerveillé se refuse à l'analyse et se laisse emporter par une admiration enthousiaste. Et l'on se demande quels étaient donc ces hommes d'un siècle que nous prétendons barbare, qui avaient su rendre, avec une telle puissance, leur sentiment religieux et trouver de tels moyens pour exprimer leur foi.

Il est à croire que dès l'époque romaine, les artistes siciliens avaient montré comme mosaïstes, une supériorité marquée sur leurs contemporains italiens, car Symmaque, préfet de Rome en 391, s'adressait déjà à un certain Antiochus de Sicile pour « le prier de lui envoyer des modèles de mosaïques dus à son invention, afin d'en faire l'application dans les édifices de la capitale, soit sur les voûtes, soit en tableaux sur les murs ». Cette supériorité se retrouve chez les artistes du moyen âge, aussi bien dans la composition que dans l'exécution, dans le dessin des figures que dans l'ajustement des draperies, dans la diversité des mouvements que dans l'expression et le caractère des personnages. Si l'on rapproche ces remarques de ce fait que parmi les nombreuses figures qui remplissent les églises de Palerme et de Monreale, il y a une grande quantité de portraits, il faut admettre que ces artistes devaient se livrer à

En Sicile, sous l'inspiration orientale, la mosaïque domine entièrement le monument et les conceptions de l'architecte sont faites pour la faire valoir ; elle enveloppe l'âme de ses auréoles lumineuses, l'exalte, lui fait quitter la terre que rien ne lui rappelle, et l'emporte dans un monde éternel sous le regard profond, immobile, d'une divinité immuable. Il n'y a plus place ici pour un repentir, pour une humble prière, pour une consolation implorée à genoux dans un coin retiré, pour des larmes solitaires versées avec la foi et l'espérance au cœur. Il faut en entrant chasser toute idée pénible, bonne pour les colonnades sévères et les froides murailles : nous sommes en fête perpétuelle, tous doivent y prendre part, remercier le Créateur de ses bienfaits et tendre au séjour des bienheureux, qui de tous côtés s'étale, vous enveloppe et vous pénètre. Ce culte n'a connu que les glorifications de l'Apocalypse, tandis que l'Occident ruiné, envahi, épouvanté, avait plié le front sous ses terribles menaces.

La cathédrale de Monreale a peu souffert depuis sa construction ; quelques travaux d'entretien et de restauration exécutés au xve siècle, et à deux reprises différentes pendant le cours du xvie, dirigés avec soin et intelligence dans le but de ne pas compromettre le caractère de l'œuvre primitive, suffirent pour maintenir l'édifice dans un bon état de conservation jusqu'au 9 novembre 1811, jour où il faillit être com-

plètement détruit par un incendie. Un cierge mal éteint, enfermé dans une armoire, fut la cause du sinistre. On put heureusement se rendre maître du feu avant qu'il n'ait pris un trop grand développement, mais les dégâts n'en furent pas moins très importants et entraînèrent la perte de plusieurs mausolées parmi lesquels il faut citer celui de Guillaume le Mauvais. Toutes les bonnes volontés se concertèrent pour réparer le dommage et les parties qui avaient été détériorées furent refaites avec un tel scrupule, que nous pouvons être certains d'avoir aujourd'hui sous les yeux, en ce qui concerne l'intérieur du moins, la restitution exacte du monument, tel que l'avaient conçu et exécuté les artistes du Bon Roi Guillaume.

On communiquait autrefois directement de l'église avec le monastère ; une porte située vers le milieu de la nef latérale droite ouvrait sous un des grands portiques du cloître, mais cette galerie a été murée postérieurement pour faire place à trois petites chapelles. On entre maintenant dans l'antique couvent, devenu collège municipal, en traversant un grand bâtiment dont la façade donne sur la place du Dôme.

Ce nom de cloître, avec l'idée de retraite austère, sévère, triste, que nous lui attribuons généralement, servant à la promenade silencieuse et solitaire de quelques religieux et de cimetière à la communauté, ce nom est absolument impropre à rendre l'impression

toute de gaieté, de bien-être, de charme, de suprême douceur, de luxe, de vie heureuse qu'on ressent en pénétrant dans cette enceinte réservée aux moines bénédictins du monastère de San-Martino.

Il faut se figurer un vaste jardin, un ravissant parterre ombragé de myrtes et d'orangers dont les branches couvertes d'une verdure un peu sombre sont chargées de fleurs au doux parfum et de fruits couleur d'or. Cet Eden était encadré par quatre immenses promenoirs développant sur chaque face de ce grand rectangle une longue suite d'arcades élancées; il n'en reste plus que trois aujourd'hui, puisque la galerie qui longeait le mur de l'église a été supprimée, comme nous l'avons dit. Ces arcades tracées en ogives mauresques, enrichies d'incrustations de marbre découpées en losange ou fleuronnées en rosace, sont supportées par plus de deux cents colonnettes de marbre, lisses, cannelées, tordues en spirale ou bien ornées d'un revêtement de mosaïque. Tous ces fûts légers, au galbe un peu grêle, mais rachetant leur instabilité apparente par un accouplement toujours deux à deux, sont surmontés de chapiteaux fouillés dans le marbre avec autant de délicatesse que de diversité. Aux angles de la grande galerie qui fait face à la basilique, le portique se double pour former encoignure saillante, créant ainsi des édicules à jour, composés de trois arcades sur chaque côté, et abritant une vasque de marbre blanc ornée au centre d'une colonnette sculptée.

Ravissantes fontaines, dont l'eau bienfaisante entretenait la fraîcheur sous ces ombrages embaumés.

On dirait que le génie des Arabes s'est attaché à poursuivre les chrétiens jusque dans leurs retraites; des portiques dignes du palais de Grenade entourent le jardin des moines de *San-Martino* et feraient peut-être oublier le caractère religieux du monastère, si les grands murs de la basilique, surmontés de la croix, ne rappelaient au visiteur que ce monument a été élevé à la gloire de la Mère de Jésus-Christ.

CATHÉDRALE DE CEFALÙ

En partant de Palerme et en suivant la côte nord de la Sicile jusqu'au détroit de Messine, on passe aux pieds de la montagne où s'élevait l'antique cité romaine de Solunto, ville dont quelques restes intéressants marquent encore aujourd'hui la place. Après avoir contourné le beau golfe de Termini, entouré de montagnes aux arêtes nettement accusées, bordé d'une plage sablonneuse et fertile où vient s'endormir le flot de la mer Tyrrhénienne, on arrive à Cefalù. Ce point avait été désigné par les Grecs, premiers colons de l'île, sous le nom de κεφαλη (tête), à cause de l'énorme rocher qui domine le promontoire et, de loin, peut en effet ressembler à une tête immense. Les Romains l'appelèrent *Cephalœnium*. Les vestiges de la ville grecque, placée comme toutes les très

anciennes villes de Sicile, à la partie supérieure de la montagne, ont complètement disparu pour faire place à une forteresse arabe à peu près ruinée elle-même aujourd'hui. Abritée des vents de la haute mer par le dernier échelon d'un contrefort appartenant à la grande chaîne sicilienne, la ville moderne offre, dans son petit port, un refuge aux tartanes italiennes ; ses rues propres, bordées de jolies maisons, annoncent l'aisance d'une population relativement nombreuse, mais vivant sur son propre fond et n'ayant que très rarement l'occasion d'entrer en contact avec celle des grandes villes voisines.

Quelques cabanes de pêcheurs occupaient seules ce havre naturel, lorsqu'en l'année 1105, le roi Roger, surpris en revenant de Salerne par une tempête effroyable, fit le vœu de construire une église à l'endroit même où il aborderait, s'il parvenait à gagner le rivage. Heureusement débarqué à Cefalù, le roi voulut qu'une chapelle, immédiatement élevée, vînt témoigner de sa reconnaissance ; il la dédia à saint Georges et, plus tard, la transforma en une magnifique cathédrale en l'honneur du Sauveur.

Si l'on se refuse à donner créance à cette légende populaire, il faut croire tout au moins que, sous la domination arabe, et surtout sous celle des Normands, la ville de Cefalù ayant pris un grand développement, le roi Roger II eut la pensée d'y fonder un établisse-

ment religieux important, dans le seul but de faire acte royal, d'affirmer sa nouvelle puissance et, en même temps, de remercier le Seigneur de lui avoir donné un si beau royaume. Ces sentiments ressortent du texte même de la charte délivrée en 1145, par laquelle le roi établit la dotation de la cathédrale : « *Dignum et*

Vue générale de Cefalù, d'après un dessin de M. Clausse.

rationale fore duximus ad Salvatoris nostri honorem domum construere et ad illius gloriam aulam fundare, qui nobis et honorem contulit et nostrum nomen laude regia decoravit... hac itaque ratione ducti ex longo jam tempore, ad honorem Sancti Salvatoris proposuimus ecclesiam construere in civitate Cephaledi... quam volente Deo et Salvatore nostro cooperante fundavimus atque construximus[1]. »

[1] Une copie de cette charte est conservée à la bibliothèque de Palerme.

Un procès-verbal dressé par Ugon, archevêque de Messine, dans la juridiction duquel se trouvait Céfalù, nous apprend que la première pierre du nouvel édifice fut posée à la Pentecôte de l'année 1131.

Les maisons relativement basses de cette petite ville aplatie au pied de la haute montagne, sont complètement dominées par les grandes constructions de la cathédrale. C'est qu'en effet, cette église peut prendre rang parmi les plus belles fondations de la dynastie normande.

Exhaussée sur un terre-plein auquel il faut monter par un perron de vingt marches, la basilique fait l'effet d'un géant hors de proportion avec tout ce qui l'entoure, et l'on se demande si Roger II, en la construisant, n'a pas cédé à l'influence religieuse et monacale qui dominait alors le monde et se faisait lourdement sentir à la cour des nouveaux rois, plutôt qu'à un élan de gratitude personnelle envers le Créateur et le dispensateur des biens et des couronnes.

L'imposante façade de l'édifice se dresse au fond d'un grand parvis dallé, surélevé, comme nous l'avons dit, d'environ quatre mètres, ayant dû servir d'atrium, mais aujourd'hui entouré de grilles flanquées aux angles et vers le milieu de grandes statues. Deux énormes tours carrées, faisant office de contrefort, dépassent d'un seul jet les plus hautes toitures des nefs, pour s'élever encore d'un étage et se terminer par

des clochers pointus ; à différentes hauteurs, elles sont percées de petites fenêtres. Ces deux tours, faisant une forte saillie sur le mur de l'église, sont reliées par un

Cathédrale de Cefalù. Façade.

portique largement ouvert[1] ; trois grands arcs ogivaux surélevés, portant sur des colonnes de marbre, en supportent le toit. Au-dessus apparaît la partie supérieure

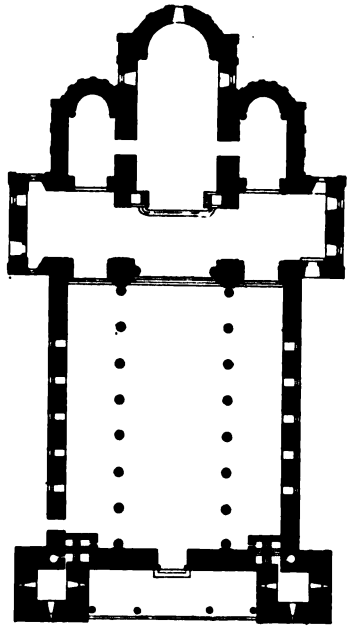
[1] Ce portique a été refait en 1480, date gravée sur l'un des chapiteaux.

du mur de face : façade carrée, terminée par une corniche en ligne droite, allant d'une tour à l'autre. Ce mur est décoré de deux étages d'arcatures feintes, faisant saillie et retombant sur de petites colonnes de marbre dont les chapiteaux à feuillage sont d'une bonne exécution. Les arcs de l'étage inférieur, plus grands que ceux de l'étage supérieure sont de plus entre-croisés ; une grande fenêtre ogivale percée dans l'axe pour éclairer la nef, divise en outre cette décoration en deux parties égales. Ces arcatures sont absolument de même style que celles de la façade postérieure de l'église de Siponto, tendent comme ces dernières à prendre, par une surélévation peu apparente, la forme d'un fer à cheval, et sont dentelées sur leur courbe intérieure. Ce genre de décoration nous ramène donc aux édifices construits dans les Calabres et dans la Pouille vers 1117, époque où Robert Guiscard, encore au début de sa conquête, se servait des artistes grecs et byzantins qu'il trouvait sous sa main, et n'avait pas encore appelé à lui des architectes de Normandie.

D'après l'ordre adopté dans notre récit et la description que nous venons de faire, on pourrait être amené à supposer que la façade de la cathédrale de Céfalù a été copiée sur celle de la basilique de Monreale. Ce sont bien les mêmes tours massives, le même portique, la même décoration du mur pignon ; la masse du bâtiment est à peu près équivalente , les dimensions presque semblables ; mais s'il y a eu copie, ce sont les

constructeurs de Monreale qui se sont inspiré de l'architecture de Cefalù : l'église construite par Roger II était debout depuis plus de quarante ans, lorsque Guillaume II conçut le projet d'élever sa basilique.

Les plans des deux édifices présentent une analogie au moins aussi frappante que celle des deux façades. Comme à Monreale, trois nefs, une principale et deux latérales moins importantes, donnent ici dans un transept transversal dont la longueur dépasse de chaque côté la largeur totale des nefs, et, de l'autre côté du transept, trois absides renfoncées correspondent aux trois nefs.



Plan de la cathédrale de Cefalù.

Cette disposition générale se rencontre du reste dans presque toutes les grandes églises normandes en Sicile, elle est très apparente à la cathédrale de Palerme et se reproduit encore plus nettement, comme nous le verrons bientôt, à celle de Messine. Nous pouvons même ajouter que ce plan était généralement adopté par tous les constructeurs grecs de cette époque, et lorsque les premiers croisés, après s'être emparé de Jérusalem, voulurent élever des basiliques sur les Lieux saints, les

architectes byzantins auxquels ils s'adressèrent, bâtirent des églises conçues d'après les mêmes données.

A Céfalù, les nefs sont séparées par deux files de huit colonnes de granit rouge dont les deux dernières, les plus voisines du transept, s'appuient à de forts piliers supportant le grand arc. Le sol du transept est de trois marches plus élevé que celui des nefs, et pour arriver aux absides, il faut encore monter cinq autres marches. Ces hémicycles sont précédés de *bêma* rectangulaires qui déterminent, pour les absides latérales, des chapelles secondaires bien distinctes, et pour l'abside principale un vaste chœur. Rappelons aussi que, de même qu'à Palerme et à Monreale, les murs extérieurs et circulaires des trois absides font saillie sur la façade postérieure et sont décorées d'un système d'arcatures feintes et entrelacées, analogue à ceux que nous avons déjà décrits.

Avant de passer à l'examen de la décoration intérieure de cette belle église, nous devons exprimer un regret. Les murs du grand portique d'entrée étaient en effet autrefois revêtus de cinq grands tableaux en mosaïque absolument disparus aujourd'hui : les trois premiers représentaient les portraits des rois Roger II, Guillaume Ier et Guillaume II ; Roger offrait au Sauveur un édicule symbolisant le nouveau temple, et les deux autres rois confirmaient cette dédicace par de nouvelles largesses. Dans le quatrième tableau on voyait l'impéra-

trice Constance ; et dans le cinquième, l'empereur Frédéric II assis sur un trône, envoyait à Damas et à Babylone son légat Jean Cicala, évêque de Céfalù [1].

Le sentiment qui s'empare du visiteur en entrant dans la cathédrale de Cefalù n'est plus cette impression de triomphe, de lumière, de joie, de richesse surabondante que nous venons de ressentir à Monreale ; nous sommes ici dans une église où la prière trouve sa place, où la pénitence s'impose, et sous ces hautes charpentes sombres, supportées par de grandes murailles entièrement nues, l'âme se détache facilement de la terre pour s'élever en présence de Dieu. C'est que l'édifice, dans son ensemble, est véritablement imposant, et imposant par sa seule grandeur, par ses belles proportions, par sa simplicité, par cette nudité même qui permet d'apprécier l'élégance des lignes et par la grâce de ces arcs, grands et petits, largement ouverts, surplombant sur le nu des murs ou des colonnes, et surélevés à la mode sarrasine.

Et toute cette large, sobre et grande architecture a pour point central le sanctuaire où, du haut de la voûte absidale, le Christ colossal, majestueux, sublime, domine l'église. Ce chœur, restauré en 1588 par l'archevêque François de Gonzague, entouré d'un haut lam-

[1] Une minutieuse description de ces cinq tableaux nous a été conservée dans un manuscrit de la bibliothèque de Palerme portant la date de 1329, copiée avec soin par Butera et reproduite par Pirri.

bris de marbre, enrichi d'une décoration de statues, de colonnes, de stucs, de médaillons, de dorures qui, s'accrochant aux murailles, montent jusqu'aux voûtes ogivales qui le recouvrent pour en abâtardir les lignes et en déformer le galbe, ce chœur a conservé intactes, ou du moins parfaitement réparées, les splendides mosaïques dont il avait été primitivement revêtu et qui lui font une merveilleuse parure.

Comme à la Martorana, comme à Monreale, on voit toujours au sommet le Dieu Roi vêtu du manteau bleu et de la tunique d'or ; tradition certaine de l'antiquité, expression du sentiment de grandeur et d'immortalité qu'elle voulait attribuer au maître de l'Olympe et qu'elle traduisait au moyen de ces immenses représentations, statues colossales ou peintures gigantesques, pour mieux frapper les yeux de la foule ignorante. Ce n'est pas le Sauveur qui vient se sacrifier, ce n'est pas le Rédempteur éclairé de l'Esprit-Saint qui enseigne une foi nouvelle ; c'est le Dieu ! Le Maître du monde et de l'univers entier, tel que l'avaient compris Platon et Aristote. Cette imposante image, toute remplie qu'elle soit de l'idée antique de la divinité, n'est cependant pas déplacée dans un temple chrétien, mais pour la faire accepter, il a fallu que ce Dieu austère, presque farouche, soit désigné par son nom IC — XC ; que sa tête soit ornée du nimbe crucifère, que sa main levée soit prête à bénir et qu'un livre ouvert posé sur ses genoux nous dise les sublimes paroles

CATHÉDRALE DE CEFALU
d'après une aquarelle de M. Clarisse

Ernest Leroux, Éditeur.

UNIV. OF MICH.

recueillies par saint Jean de la bouche même de Notre-Seigneur :

EGO SVM LVX MVNDI

« Je suis la lumière du monde : qui me suit ne marche pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie [1]. »

L'espace compris entre la haute concha de l'abside et le revêtement de marbre qui entoure le chœur est entièrement couvert de mosaïques. Il se divise en trois zones : au centre de la première, la sainte Vierge, enveloppée dans un grand voile bleu foncé, est debout, environnée des quatre archanges aux grandes ailes déployées, véritables statues drapées dans de splendides dalmatiques couvertes de pierreries. Les zones inférieures, séparées en deux parties par une haute fenêtre ouverte au fond de l'abside, sont occupées par dix apôtres et les deux évangélistes Marc et Luc. En avant de l'abside, les murs de la première travée du chœur sont également incrustés de mosaïques à fond d'or, disposés en quatre parties correspondant à celles de l'hémicycle. Du côté de l'Evangile, en haut, c'est-à-dire au même niveau que la grande figure du Christ, on voit dans un médaillon situé au centre du tympan de l'arc, Melchisédech en buste et de chaque côté, dans des proportions plus petites, mais en pied, les prophètes Osée et Moïse ; plus bas, au niveau de la Vierge, on a représenté les prophètes Joël, Amos et Abbias ; plus bas encore, huit saints dési-

[1] Evang. saint Jean, ch. VIII, v. 12.

gnés par leur nom occupent la zone inférieure. Du côté de l'Epître, c'est Abraham qu'encadre le médaillon supérieur, auprès de lui se tiennent David et Salomon ; au-dessous, on voit Jonas, Michée et Nahum et dans la dernière rangée huit saints ayant, comme ceux de l'autre face, leur nom écrit en latin. Parmi ces derniers nous remarquerons Basile, Jean Chrysostome, Grégoire, Théologue, tous spécialement vénérés par l'Eglise grecque, signe bien caractéristique de l'origine byzantine des mosaïques et du désir de plaire à une population dont les relations avec la Grèce étaient à cette époque très fréquentes. Bien que toutes les inscriptions de l'abside soient en général tracées en caractères grecs, tandis que celles des parois du chœur sont en latin, il existe cependant, dans l'abside, au-dessous de la rangée des apôtres, une grande inscription latine en vers ; elle est d'un haut intérêt, car tout en glorifiant le donateur, elle indique la date précise de la mosaïque :

ROGERIVS REX EGREGIVS PLENVS PIETATIS
HOC STATVIT TEMPLVM MOTVS ZELO DIETATIS
HOC OPIBVS DITAT VARIIS VARIOQUE DECORE.
ORNAT MAGNIFICAT IN SALVATORIS HONORE
ERGO STRVCTORI TANTO SALVATOR ADESTO
VT SIBI SVBMISSOS CONSERVET CORDE MODESTO

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MILLESIMO
CENTESIMO XLVIII, INDICTIONE XI ANNO V. REGNI
EIVS XVIII, HOC OPVS MVSEI FACTUM EST.

Ces mosaïques appartiennent à l'école byzantine la plus

parfaite, le roi Roger n'avait rien négligé pour qu'elles fussent au moins égales en mérite aux plus belles; aussi, présentent-elles des caractères frappants de similitude avec celles qui avaient été exécutées à Sainte-Marie de l'Amiral ; elles se rapprochent également des mosaïques des couvents de Saint-Luc et du mont Athos; c'est l'expression religieuse, sévère et extatique transmise par les maîtres de l'école grecque, mais adoucie cependant et atténuée grâce à une rare souplesse dans le dessin et une heureuse harmonie dans les couleurs.

A une époque postérieure, les parties triangulaires de la première voûte d'arête du chœur, celle qui touche à l'abside, ont été incrustées de mosaïques ; on y voit des chérubins et des anges à six paires d'ailes multicolores se détacher sur un fond d'or. Mais ces surfaces brillantes, encastrées entre les arêtes des voûtes ogivales, ne sont pas à leur place; c'est un raccord maladroit; c'est l'œuvre d'une époque qui ne comprenait plus le caractère d'une mosaïque et l'avait employé ici dans le seul but d'obtenir, pour cette partie de l'église, une décoration à peu près uniforme.

Une porte située dans la nef latérale gauche fait communiquer l'intérieur de l'église avec un beau cloître rectangulaire. Dominé par les grands murs de la basilique, et des bâtiments d'habitation du couvent, il est entouré de larges portiques ouverts par une longue suite d'arcades aiguës ; de trois côtés, ces arcades

retombent sur de fines colonnes de marbre accouplées deux à deux, sur le quatrième les points d'appui sont de simples piliers de maçonnerie. On compte vingt ouvertures sur les grandes façades, quinze sur les petites, séparées par une multitude de colonnes, les unes lisses, les autres sculptées, ou tordues en spirale, ou bien encore incrustées de mosaïques, et toutes, surmontées de chapiteaux d'un dessin délicat et d'une variété de composition vraiment surprenante.

La basilique de Cefalù était donc un temple magnifique et le roi Roger pouvait à bon droit la considérer comme sa création personnelle, comme son œuvre propre ; aussi voulut-il, après sa mort, reposer sous ces voûtes qu'il avait élevées, sur cette terre qu'il avait choisie pour être le témoin de la manifestation et de sa puissance et de sa pieuse reconnaissance envers le Seigneur.

Dès l'année 1145, Roger avait ordonné de préparer pour sa sépulture et celle de la reine sa femme, deux sarcophages de porphyre. Mais après sa mort (1154), les Palermitains déclarèrent que le corps d'un roi si bon et si glorieux devait être conservé dans la capitale du royaume qu'il avait fondé, et, malgré les réclamations réitérées du clergé de Cefalù, ne consentirent jamais à s'en dessaisir.

MESSINE

L'antique Zancle, la Messina des Romains, s'étage avec ses dômes et ses palais sur les premières pentes

de la chaîne volcanique des monts Neptuniens. De Taormina au cap Faro, ces sommets dénudés, arides, brutalement échancrés, protègent la Sicile et laissent entre eux et la mer une plaine étroite d'une fertilité inouïe. Si Palerme a sa *Conca d'oro*, Messine possède son rivage ; l'un et l'autre peuvent rivaliser de charme, d'abondance et de richesse. La ville s'étend à droite et à gauche en de longs et populeux faubourgs et de nombreuses villas, disséminées sur les coteaux voisins de la mer, en égayent les abords. Le fort San-Salvador et la citadelle de la Lanterne protègent le port dans lequel on entre par un étroit goulet. Alors se développe un immense bassin, et sur une longueur considérable, les maisons s'alignent aux bords de larges quais décorés de fontaines et de statues. En 1660, Philippe-Emmanuel de Savoie, vice-roi de Sicile, cédant au goût de splendeur qui dominait à la cour de Turin, avait fait construire dans toute la longueur de cette esplanade une série continue de palais d'architecture uniforme, séparés par des portes monumentales donnant accès dans les principales rues de la ville. Cette majestueuse façade, appelée le Théâtre de la Marine, a été en partie renversée par le tremblement de terre de 1783 ; reconstruite suivant les besoins particuliers et la fantaisie de chaque propriétaire, elle fait encore un bel effet de loin, mais n'est plus en réalité, sauf quelques exceptions, qu'un ramassis d'échoppes de toutes sortes, habitées et fréquentés par les mariniers du port.

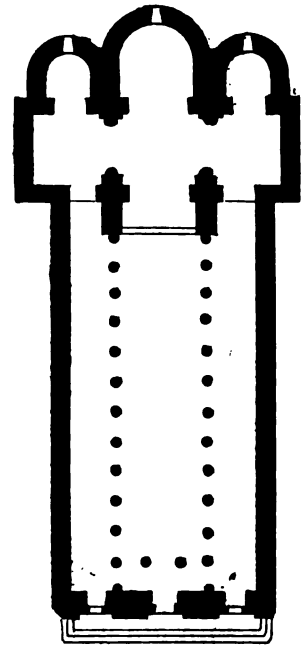
Messine, que sa situation sur les rives du détroit exposait mieux que toute autre ville de Sicile aux convoitises et aux coups des conquérants, devait être la première proie des Romains. Les Sarrasins s'en emparèrent en 843, et, dès l'année 1052, elle était occupée par les Normands. Ses nouveaux maîtres s'empressèrent aussitôt de la doter d'une église chrétienne.

Commencée en 1098 par le grand comte Roger Ier, la cathédrale de Messine avait été conçue dans de si vastes proportions, qu'il fallut de longues années pour en achever la construction ; elle ne put être consacrée à sa divine patronne, la Vierge sainte, Mère de Dieu, la *Matrice*, que sous le règne du roi Roger II, vers 1130.

Les dispositions générales du plan rappellent encore assez exactement celles des basiliques latines, avec cette différence notable cependant et déjà remarquée dans presque toutes les grandes églises normandes, qu'au lieu d'être terminées par une seule abside, elle présente trois renfoncements demi-circulaires augmentés d'une partie droite. Cet espace généralement carré est désigné dans l'architecture byzantine sous le nom de *Bêma ;* il vient s'ajouter à la surface des hémicycles, permet de donner plus de développement à l'espace réservé aux prêtres et de placer les autels de façon à ne pas empiéter sur le transept.

La façade, bizarre mélange d'architectures de différentes époques, indique bien que l'édifice a dû, plusieurs

fois, supporter des reconstructions, par suite des incendies et des tremblements de terre. La partie inférieure des murailles, celle qui s'élève du sol à la hauteur des bas côtés, doit être regardée comme la plus ancienne et peut remonter à l'origine de l'édifice. Du côté de la façade principale, des assises régulières de marbre rouge, taillées en bossages, séparent des bandeaux de marbre blanc enrichis suivant le goût arabe d'incrustations de diverses couleurs. Les portes ont été refaites au XIVe siècle, par les soins du roi Frédéric d'Aragon; celle du milieu, de style gothique est ornée de belles sculptures. Les façades latérales présentent une alternance d'assises de marbre noir et blanc, et sont percées de fenêtres cintrés à la mauresque.



Plan de la cathédrale de Messine.

L'intérieur de la cathédrale, reproduit l'ordonnance presque rigoureusement exacte des basiliques latines. Vingt-quatre colonnes de granit provenant d'un temple de Neptune élevé jadis auprès du Phare, sont reliées entre elles par des arcades et portent les murs latéraux. Les combles, dont les charpentes apparentes ont conservé de nombreux vestiges de dorures et de

peinture, reposent directement sur les murailles. Les colonnes sont de hauteur et de grosseur inégales, et, par ce défaut de symétrie, indiquent leur origine antique ; mais les chapiteaux sont d'un dessin uniforme assez grossier et de style gréco-arabe.

Vers l'année 1232, un violent incendie endommagea gravement l'édifice et détruisit les mosaïques qui recouvraient toutes les grandes surfaces. Après un siècle de tourmente et de révolutions, pendant lequel la Sicile passa des mains de Conrad IV et de celles de Manfred son fils, sous la domination de Charles d'Anjou, pour revenir, après les Vêpres Siciliennes, à la dynastie d'Aragon, le roi Frédéric Ier put, avec l'aide de l'archevêque Guidotto son parent, entreprendre de grands travaux de restauration. Au XVIe siècle, l'église s'embellit de monuments de toute espèce, entre autres, des autels élevés dans les nefs latérales par l'architecte Giovani Agnolo, en l'honneur des douze apôtres. Pourquoi a-t-il fallu qu'un dôme prétentieux et maladroitement agencé, construit par Aréna vers 1686, soit venu gâter cet harmonieux ensemble et lui faire perdre le caractère de grandeur simple qu'il présentait autrefois. Aréna fut obligé de murer deux des entre-colonnements de la nef pour ajouter de la solidité aux piliers qui devaient supporter sa coupole, mais c'est peut-être à cette circonstance que la cathédrale dut son salut pendant l'épouvantable tremblement de terre de 1783. Des secousses terribles se firent sentir pendant trois

Cathédrale de Messine. Mosaïque de l'abside principale, d'après un dessin de M. Clausse.

jours et trois nuits; un grand nombre de palais et d'édifices publics furent renversés, tandis que, à la cathédrale, les atteintes du fléau furent assez légères pour pouvoir être réparées sans qu'il fût nécessaire d'apporter de nouveaux changements aux dispositions du monument.

Frédéric d'Aragon s'attacha à faire restaurer les mosaïques des trois absides, les seules qui avaient été en partie préservées à la suite de l'incendie de 1232 ; ce travail important ne put être achevé sous son règne, mais il fut continué et terminé par les soins de son fils et successeur Pierre II.

Au centre de l'abside principale, sur un fond d'or, le Rédempteur IC — XC, de taille gigantesque et dominant tous les autres personnages, est assis, bénissant et tenant appuyé sur son genou le Livre sacré. Au-dessus de sa tête ornée du nimbe crucifère, on voit, dans un disque, le livre des Évangiles déposé sur un autel surmonté d'une croix. A droite et à gauche, les deux archanges OP MIKAHL et OP RAPHAHL, couverts de longues robes blanches, les grandes ailes multicolores déployées, s'inclinent respectueusement; plus haut, des séraphins à trois paires d'ailes occupent le sommet de la voûte. A la suite des archanges, gardiens du trône divin, on a représenté d'un côté, la sainte Vierge MP — ΘV enveloppée dans son long voile de couleur sombre, et de l'autre, pour lui faire pendant, saint Jean,

Cathédrale de Messine. Mosaïque de l'abside latérale gauche. Chapelle du Saint-Sacrement, d'après un dessin de M. Clausse.

SCS IOANNES, le disciple préféré, tout jeune, la barbe naissante et les cheveux blonds. Auprès de ces grandes figures qui occupent presque toute la hauteur de la voûte, trois petits personnages, intercalés dans le tableau, sont agenouillés aux pieds du Sauveur. Ce sont des portraits dessinés d'après nature ; au pied du trône, le roi Frédéric, FREDERICOC-REX, porte la couronne royale et le grand manteau rouge brodé d'or ; après lui, l'évêque Guidotto, GUIDOT ARCHIEPIS, est reconnaissable à ses ornements sacerdotaux et, de l'autre côté, se tient le roi Pierre II, PETROC REX. Il apparaît clairement que tous ces humbles donateurs ont été rapportés dans la mosaïque au moment de sa réfection ou de sa restauration.

Dans l'abside latérale gauche, la Mère de Dieu est assise et présente de face le divin Enfant debout sur ses genoux. Deux anges vêtus de blanc, les ailes déployées, se tiennent à ses côtés, et un peu plus loin, sainte Eléonore, femme de Frédéric d'Aragon, et sainte Elisabeth, femme de Pierre II, se prosternent en ployant les genoux. Ces personnages, tous de grande dimension, posent sur un dallage de marbre et se détachent sur un fond d'or. Au sommet de la voûte, le Saint-Esprit, sous forme de colombe, plane dans une auréole de rayons lumineux.

Saint Jean l'Evangéliste, IOANOC, est assis au centre de l'abside de droite, il tient un livre sur ses genoux ; ayant écrit son Evangile à l'époque de sa vieillesse, il

Cathédrale de Messine. Mosaïque de l'abside latérale droite. Chapelle de Sainte-Placide, d'après un dessin de M. Clausse.

est représenté sous les traits d'un homme âgé avec la barbe et les cheveux blancs. A sa droite on a placé saint Nicolas : NICOLAOC; à sa gauche, l'évêque Mino MINO. Dans les espaces qui séparent ces grandes figures on a introduit le portrait du jeune roi Louis LVDOVICOC REX, et celui de son tuteur Jean de Randazzo, duc d'Athènes, IOANNHS DVX. Ce sont de très petites figures de dimensions semblables à celles qui se trouvent dans l'abside principale ; elles complètent la série des portraits des membres de la famille [1].

La restauration des mosaïques de la cathédrale de Messine, commencée vers 1296 ou 1300, se poursuivit pendant une cinquantaine d'années. Dans la grande abside, les mosaïques primitives purent être à peu près conservées, une reprise partielle de l'œuvre ancienne suffit à la restituer, telle qu'elle avait existé ; on y ajouta seulement les trois portraits royaux. Néanmoins, à bien des indices, on peut reconnaître la main du restaurateur : ainsi malgré l'allure très bizantine de tous les personnages, ils dénotent dans l'expression de leurs physionomies plus vivantes, dans leurs poses plus souples, dans leurs gestes plus dégagés, dans les draperies plus légères de leurs vêtements, une différence de style considérable, un sentiment vif et délicat de la nature, une étude approfondie de la forme.

Si ces remarques peuvent être faites en face de

[1] Dynastie d'Aragon en Sicile. Frédéric Ier, 1296 ; Pierre II, 1321 ; Louis, 1342 ; Frédéric II, 1374.

l'abside principale, elles s'appliquent avec plus de raison aux deux absides latérales. Là, rien ou presque rien, ne subsiste de la mosaïque primitive, il n'y a pas eu restauration, il a fallu refaire et refaire presque complètement; aussi l'aspect en est-il tout différent, ce sont des œuvres presque modernes, ou du moins, des créations sur lesquelles a passé le souffle de la première Renaissance ; souffle précurseur, fécondant le sol artistique de la Sicile avant même d'avoir fait sentir sa bienfaisante influence sur celui de l'Italie. Les peintres et les mosaïstes siciliens avaient, nous le répétons ici, formé une école ; guidés par l'étude de la nature et par un sentiment qui leur était propre, ils s'étaient engagés de bonne heure sur une voie nouvelle. Et si dans les mosaïques des absides latérales de la cathédrale, on retrouve encore quelques traces du style byzantin, on constate que la raideur majestueuse de l'école a fait place à une conception nouvelle où apparaissent la vie, la grâce et un idéal nouveau.

COUVENT DE SAINT-GRÉGOIRE

Il faut s'enfoncer avec résolution à travers les rues tortueuses de Messine, gravir les pentes raides de la ville haute, et ne pas craindre l'ascension d'un perron de cent neuf marches dont les nombreux paliers sont ornés de rampes et de balustrades, pour arriver à l'église de l'antique monastère de *San-Gregorio Maria*

Virgo. Livré aujourd'hui au clergé séculier, ce couvent est déserté par les religieuses grégoriennes qui, pendant sept siècles, avaient fait retentir ses voûtes de leurs chants et de leurs prières. D'après la chronique, saint Grégoire lui-même en aurait été le premier fondateur ; mais, abandonné pendant la domination sarrasine, il aurait été complètement reconstruit par le comte Roger Ier, qui s'en était déclaré le bienfaiteur.

L'église est d'un aspect véritablement étrange ; le style rococo s'y est donné carrière sous l'impulsion d'une imagination fantasque et désordonnée, et cette façade bizarre est encore surmontée d'un campanile à clocheton, terminé par un cône contourné en forme de spirale.

La décoration intérieure répond à l'architecture extérieure : partout des dorures, des stucs, des marbres multicolores forment un assemblage brillant, pompeux et discordant. Aussi n'aurions-nous pas infligé à nos lecteurs la tâche ingrate de nous suivre dans cette pénible ascension, s'il n'existait au milieu de toutes ces choses d'un goût déplorable, un véritable chef-d'œuvre, une merveilleuse mosaïque normande ou plutôt byzantine de la bonne époque.

La Mère de Dieu, MP-ΘV, est assise sur un trône ; le grand voile bleu foncé brodé d'or qui l'enveloppe tout entière de ses plis abondants, retombe en partie sur son front. Elle présente de face l'Enfant divin vêtu d'une tunique rouge tissée d'or, le soutient de la main

La Vierge du couvent de Saint-Georges à Messine. D'après un dessin de M. Clausse.

UNIV. OF MICH.

gauche, tandis que de la droite elle touche un parchemin déroulé, sorte de pancarte, sur laquelle est écrit : QVI PLASMAVIT ME (Celui qui m'a créée)[1]. Le pape Grégoire, agenouillé dans la partie gauche du tableau, offre des deux mains le parchemin à la sainte Vierge, revendiquant ainsi son titre de fondateur. Il est vêtu d'une ample robe rouge d'une forme presque monacale, une large tonsure laisse à découvert tout le haut de sa tête, et rien dans cet ajustement ne rappelle sa dignité pontificale. Cette superbe Vierge se détache sur le fond d'or d'une niche peu profonde, encadrée d'une belle bordure aux couleurs vives et tranchées ; ce tableau est, à notre avis, une des plus belles manifestations de l'art byzantin arrivé à l'apogée de sa puissance. La divinité grecque, symbole de toute sagesse et de toute vertu a, sans aucun doute, inspiré le mosaïste ; le type est superbe, c'est bien là l'image de la déesse antique, sa noblesse, sa sérénité, mais toutes ces qualités sont ici rehaussées de tout le charme que peut donner l'auréole de la divine maternité, de toute la majesté, de toute l'infinie bonté qui sont les attributs de la Vierge chrétienne immaculée.

En sortant de l'église, encore sous l'impression que fait naître la contemplation de cette belle œuvre d'art,

[1] Cette inscription, écrite en latin, indique bien que la mosaïque n'existait pas avant la conquête normande ; si elle était antérieure à cette époque, l'inscription serait écrite en grec.

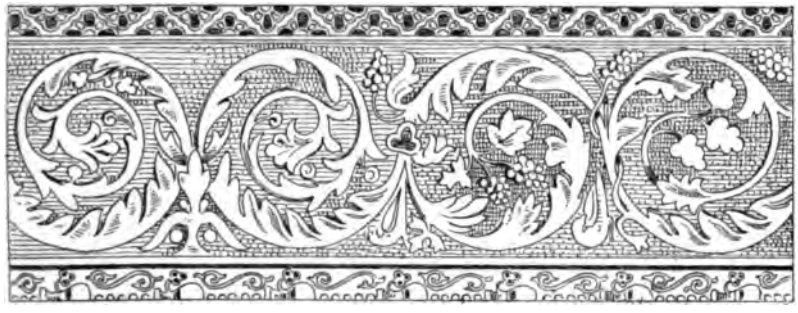
on peut aussi admirer la nature dans une de ses plus splendides manifestations : d'un côté, Messine, avec ses palais et ses dômes s'élève en amphithéâtre en face d'une mer qui scintille à l'infini ; de l'autre, le détroit du Phare, les rivages de l'Italie, la ville de Reggio et les montagnes de Calabre vont en s'étageant se fondre et se perdre au loin dans le bleu du ciel.

Le lion de Sicile. Mosaïque. Chapelle Palatine.

CHAPITRE XV

VÉNÉTIE

Les lagunes de l'Adriatique. — Torcello. — Eglise de Santa-Fosca. — Le Dôme. — La mosaïque de l'*Anastasis* ou du Jugement dernier. — La Vierge absidale. — Abside latérale. — Murano. — La cathédrale. — Mosaïque de l'abside. — Venise. — Ancienne basilique de Saint-Marc. — Sa fondation. — Construction de la basilique actuelle. — Son architecture. — Mosaïques de la façade. — Le vestibule. — Les mosaïques des voûtes. — Intérieur. — Les grandes coupoles. — L'abside. — Le transept. — Ecole de mosaïques vénitiennes. — Le baptistère.



Basilique de Saint-Marc. Venise. Mosaïque.

CHAPITRE XV

VÉNÉTIE

TORCELLO. — MURANO

C'EST au milieu des lagunes de l'Adriatique qu'il faut aller retrouver l'architecture, la peinture, en un mot, l'art byzantin tout entier, tel que nous le connaissons maintenant. Les Vénitiens, tributaires tout d'abord, de l'école de Constantinople, ne tardèrent pas à s'en approprier les splendeurs et, imprimèrent bientôt à cet art un caractère propre de finesse et d'élégance, conséquence du milieu nouveau dans lequel il était introduit.

Lorsque, après une heure de paisible navigation à travers les espaces solitaires et tristes qui s'étendent au nord de Venise, le gondolier pénètre dans un étroit

canal et annonce au voyageur qu'il est à Torcello, la surprise est grande ; on n'aperçoit que de vastes marais couverts de joncs, quelques pans de murs effondrés et des maisons ruinées qui surgissent du milieu des herbes. En se soulevant dans la gondole, on distingue des flaques d'eau stagnante qui ajoutent encore à la tristesse et à la sauvagerie de ce désert. Il faut le témoignage de la haute tour de briques qui sert de campanile à l'antique église, dernier reste de splendeur, pour admettre que Torcello ait été autrefois une ville florissante et peuplée.

Vers l'an 421, les Venètes, fuyant à l'approche des hordes d'Alaric, se réfugièrent dans les lagunes voisines de la côte [1]. Après le passage du conquérant, ils revinrent occuper leur domaine de terre ferme, mais furent bientôt contraints de retourner dans les îles chercher un abri contre le pillage et la mort, lorsque les Huns d'Attila ravagèrent l'Italie en 452. Les fugitifs s'établirent dans quelques bourgades, qui s'appelaient alors Grado, Torcello, Malamocco et Rialto; Sécondus évêque d'Aquilée, se fixa à Grado, emportant avec lui les trésors de son église. Le départ des Huns permit aux exilés de quitter leur retraite ; mais en 480, l'ap-

[1] Les Venètes étaient une population d'origine gauloise qui occupait toute la partie du littoral comprise entre l'embouchure du Pô et les Alpes Juliennes. Domptée par les Romains, la Vénétie avait partagé le sort de la Gaule cisalpine et formé une province à part dans la division qui fut faite de l'empire après Constantin.

proche des Goths les contraignit de nouveau à s'expatrier. L'archevêque Marcellin revint à Grado et construisit une église que plusieurs de ses successeurs, au retour de la paix, choisirent de préférence à Aquilée, comme siège de leur juridiction.

Un siècle plus tard (568), l'invasion lombarde procura à ces îles un accroissement de population. Pour se soustraire aux violences du duc Albouin qui voulait le contraindre à embrasser l'arianisme, le patriarche d'Aquilée établit définitivement sa résidence à Grado, et cette ville fut dès lors déclarée cité métropolitaine. Maurizzio, évêque d'Altinum, s'installa à Torcello, et l'évêque de Padoue transporta son siège à Malamocco.

Lorsque Attila eut quitté les rivages de l'Adriatique pour regagner la Pannonie, beaucoup, parmi les gens aisés et les nobles romains qui s'étaient réfugiés dans les lagunes, ne voulurent plus quitter un asile aussi sûr, se livrèrent au commerce, à la navigation, et retinrent auprès d'eux la partie indigente de la population. Une nouvelle nation fut ainsi fondée, nation de nobles, d'ouvriers et de marins, vivant entièrement du produit de leur industrie.

Torcello, séjour choisi par les émigrés altinates, devint rapidement une ville importante ; elle eut son tribunal, ses magistrats, son gouvernement représenté par un tribun, et ne tarda pas à être dotée d'une église. Fondée vers 641, en partie construite avec les débris et les restes de l'église d'Altinum recueillis et transportés

sur le sol de la nouvelle patrie, cette basilique était de forme latine ; elle avait trois nefs, mais celle du milieu, seule, était terminée par une abside. Suivant la chronique d'Altinum, cette église était riche, très belle, et parfaitement éclairée ; cependant la chronique s'abstient, à juste raison, de dire qu'elle était solide, car cinquante ans plus tard, en 697, l'évêque Deodato fut obligé de la reconstruire complètement : *Ecclesiam cathedralem Sanctæ Mariæ de novo construxerunt*[1]. Après deux siècles d'existence, cette nouvelle église, devenue à son tour insuffisante pour satisfaire aux besoins d'une population de plus de quarante mille âmes, était elle-même remplacée par une véritable cathédrale. Jean le Diacre, écrit à propos de l'église de Torcello, que, en l'année 864 : « L'église de la sainte Mère de Dieu et Vierge Marie qui tombait presque de vétusté, fut consolidée par les soins du fils d'un patricien nommé Marini. » « *Ecclesia Sanctæ Dei Genitricis et Virginis Mariæ quæ vetustate pene consumpta manebat a Marini patricii filiis consolidata est.* » Ce travail ne fut pas, malgré le terme employé par le chroniqueur, une simple consolidation, mais une reconstruction presque générale ; on agrandit le plan primitif, on construisit les absides latérales et, en même temps, s'élevait tout à côté, la petite église de Sainte-Fosca, église latine à trois nefs terminées par trois absides.

[1] Dandolo, liv. VII, ch. I.

Un siècle et demi plus tard, les agrandissements et les travaux exécutés en 864 étaient encore une fois devenus insuffisants. Le doge Pierre Orseolo II, pendant l'épiscopat de son fils Orso Orseolo « s'attacha à refaire le dôme et l'église de Sainte-Marie presque détruite par la vétusté ». *Sanctæ Mariæ domum et ecclesiam jam pene vetustate consumptam recuere studiosissime fecit.* Cette église, refaite en 1008, est encore aujourd'hui presque intacte, sauf quelques petites modifications apportées pendant la seconde moitié du XIIe siècle.

Deux phénomènes simultanés contribuèrent à la ruine de cette prospérité : Venise, en prenant sur toutes les villes voisines une suprématie considérable, attira peu à peu vers elle une grande partie de leur population ; puis, la négligence apportée dans l'entretien des travaux d'endiguement qui défendaient les rivages de Torcello contre l'invasion des eaux du Sile, lui firent subir des pertes irréparables. Peu à peu, les caniveaux se remplirent des terres chariées par le fleuve descendant des montagnes et roulant dans sa course des pierres et du limon, le niveau des eaux s'éleva insensiblement, les terres habitées furent fréquemment inondées, et les cultures devinrent des marécages. Bientôt, le manque d'écoulement des eaux engendra des pestes et des fièvres, l'émigration des habitants devint générale, si bien qu'en 1569, l'évêque lui-même fut obligé d'abandonner sa cathédrale, autour

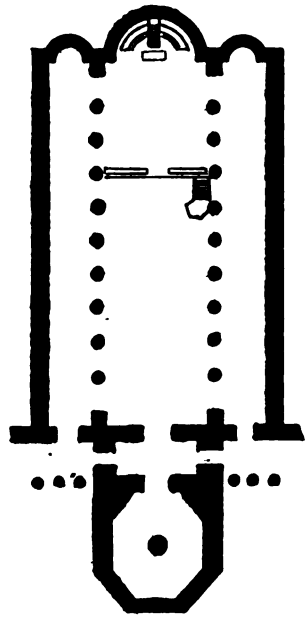
de laquelle quelques centaines d'habitants étaient seuls restés groupés.

De cette grandeur passée, il reste à peine aujourd'hui quelques ponts à moitié détruits, de misérables maisons construites avec les débris d'anciens palais, des ruines, et deux basiliques conservées comme par miracle.

Sur la Piazza, grand carré de mauvais gazon où l'on montre le siège de pierre qu'occupait le préteur romain lorsqu'il venait récolter l'impôt, s'élèvent, côte à côte, le Dôme et l'église de Santa-Fosca. Cette dernière, de latine qu'elle était, a été transformée, au XIIe siècle, en une construction absolument byzantine avec une coupole unique élevée sur un plan en forme de croix grecque ; elle est précédée d'un portique formé d'arcades surélevées retombant sur de minces colonnes dont les chapiteaux sculptés avec une rare finesse sont admirablement conservés. Santa-Fosca est réunie au Dôme par un prolongement de ce portique, ce qui indique bien qu'au temps de la prospérité de Toscello, l'église avait été élevée pour suppléer à l'insuffisance de la cathédrale ; de plus les deux édifices ont pour campanile commun la tour que l'on aperçoit dès l'arrivée.

Le Dôme, tel qu'il se présente aujourd'hui, précédé d'un narthex dont les six colonnes supportent directement une toiture à un seul versant, est une basilique

de forme latine, divisée en trois nefs terminées chacune par une abside circulaire et séparées entre elles par deux rangées de neuf colonnes de marbre grec. Entre le chœur et les nefs, s'élève une sorte de jubé ou chancel composé de six colonnes des marbres les plus rares, portant des chapiteaux délicatement ciselés, et surmontées d'un entablement formé d'une large solive de bois. L'entre-colonnement du milieu est libre et sert de passage, les autres sont fermés jusqu'à hauteur d'appui par des panneaux de marbre ornés de bas-reliefs représentant des paons, des animaux symboliques et des arabesques très finement sculptées : œuvre byzantine, provenant de l'ancien parapet du chœur. La frise occupe dans l'entablement une place absolument prépondérante ; elle présente une succession de treize petites arcades enjolivées de lobes et de rosaces, douze d'entre elles encadrant une demi-figure d'apôtre, et celle du milieu, une Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Ces peintures sont de Lorenzo Veneziano, disciple de Vivarini, et portent la date de 1350[1].



Plan de la cathédrale de Torcello.

[1] Ces panneaux ont été découverts en 1889, leur emplacement était alors

Derrière l'autel, la *cathedra*, trône des anciens évêques, occupe le centre de l'hémicycle et le point le plus élevé d'un haut gradin circulaire de marbre sur lequel prenaient place les prêtres d'un ordre secondaire. Les autres pièces du mobilier sacerdotal, bénitiers, chaire à prêcher, porte-évangile, ambon, pupitre, presque tous couverts de délicats ornements sculptés, sont pour la plupart du XIIe siècle ; quelques-uns cependant remontent au IXe.

Des trois belles mosaïques qui décorent cette église, la plus ancienne occupe la partie intérieure du pignon de la façade et s'étend au-dessus de la porte d'entrée ; elle forme un immense tableau divisé en cinq zones ou tranches horizontales. Soit en raison de l'importance relative des sujets et pour marquer entre eux une certaine hiérarchie, ou bien, pour satisfaire aux lois de la perspective, les cinq compartiments, tous de même largeur, diminuent de hauteur à mesure qu'ils se rapprochent du spectateur, et les personnages, très grands dans la partie supérieure, décroissent proportionnellement à la dimension des zones.

L'ensemble de la composition représente *la Résurrection de Notre-Seigneur*, *la Descente aux Limbes* et *le Jugement dernier ;* scène complexe rendue célèbre par le beau récit des Evangiles apocryphes.

occupé par d'assez mauvaises peintures de l'école du Véronèse représentant les mêmes personnages.

Le monde avait franchi les limites fatales assignées à sa durée par les prédictions, mais n'était pas encore remis des terreurs qu'il avait éprouvées ; l'Eglise était sortie malade de ces grandes convulsions, des schismes éclataient de tous côtés et se joignaient aux calamités, à de nouveaux désastres, à des invasions plus terribles peut-être que les précédentes, pour désespérer les chrétiens ; ils apercevaient pour un temps qui ne devait pas être éloigné, l'apparition du formidable Justicier de l'Apocalypse. Leur montrer que Dieu savait séparer les bons d'avec les méchants, répondait donc au besoin de réconforter leur âme ; leur présenter Jésus-Christ allant jusqu'aux enfers pour racheter les justes et les emporter avec lui dans les royaumes célestes, donnait un nouvel élan à leur foi ébranlée. Le sujet appartenait du reste depuis longtemps à l'iconographie byzantine ; si nous le rencontrons pour la première fois, reproduit en mosaïque aux murs d'une basilique italienne, rappelons-nous que Venise était en rapport constant avec Constantinople, rapports politiques, artistiques, littéraires et commerciaux, et que l'influence orientale devait se faire sentir à Torcello mieux que partout ailleurs.

L'*Anastasis*, nom donné par les Grecs à la résurrection du Christ, était généralement rendue comme nous le voyons ici. C'est ainsi qu'elle est représentée aux couvents du mont Athos et dans le narthex de l'église de Saint-Luc ; c'est sous cette même apparence symbolique qu'elle est ciselée sur les portes de

bronze des xe et xie siècles, sur un émail couvrant un évangéliaire à Sienne, sur deux autres évangéliaires de la même époque conservés à la bibliothèque de Saint-Marc à Venise, enfin dans un panneau émaillé de la fameuse *Pala d'oro*[1]. L'émail dont il s'agit porte l'inscription HANACTACIC, Résurrection, ce qui explique le mot HANAC . ⁝ . tracé en lettres noires sur le fond d'or de notre mosaïque :

La zone supérieure est la traduction presque littérale du texte de l'évangile apocryphe[2]. Le Christ, debout sur la montagne sainte qui, suivant la tradition byzantine, doit renfermer le corps de notre premier père, marche à grands pas, la tête ornée du nimbe crucifère gemmé ; vêtu d'une tunique rouge et d'un ample manteau bleu dont un pan flotte sur son bras, Jésus élève de la main gauche une grande croix double, signe de

[1] Cette merveilleuse table d'autel composée de quatre-vingts sujets peints sur émail, encadrés dans de larges bordures chargées de pierres fines, ornée de statuettes de pilastres et de colonnettes d'or, avait été commandée à des orfèvres de Constantinople en 976 par le doge Pierre Orseolo. Elle ne fut livrée que longtemps après, encore était-elle inachevée et les orfèvres vénitiens durent, pour la terminer, exécuter d'importants travaux qui ne furent achevés jusqu'en 1105.

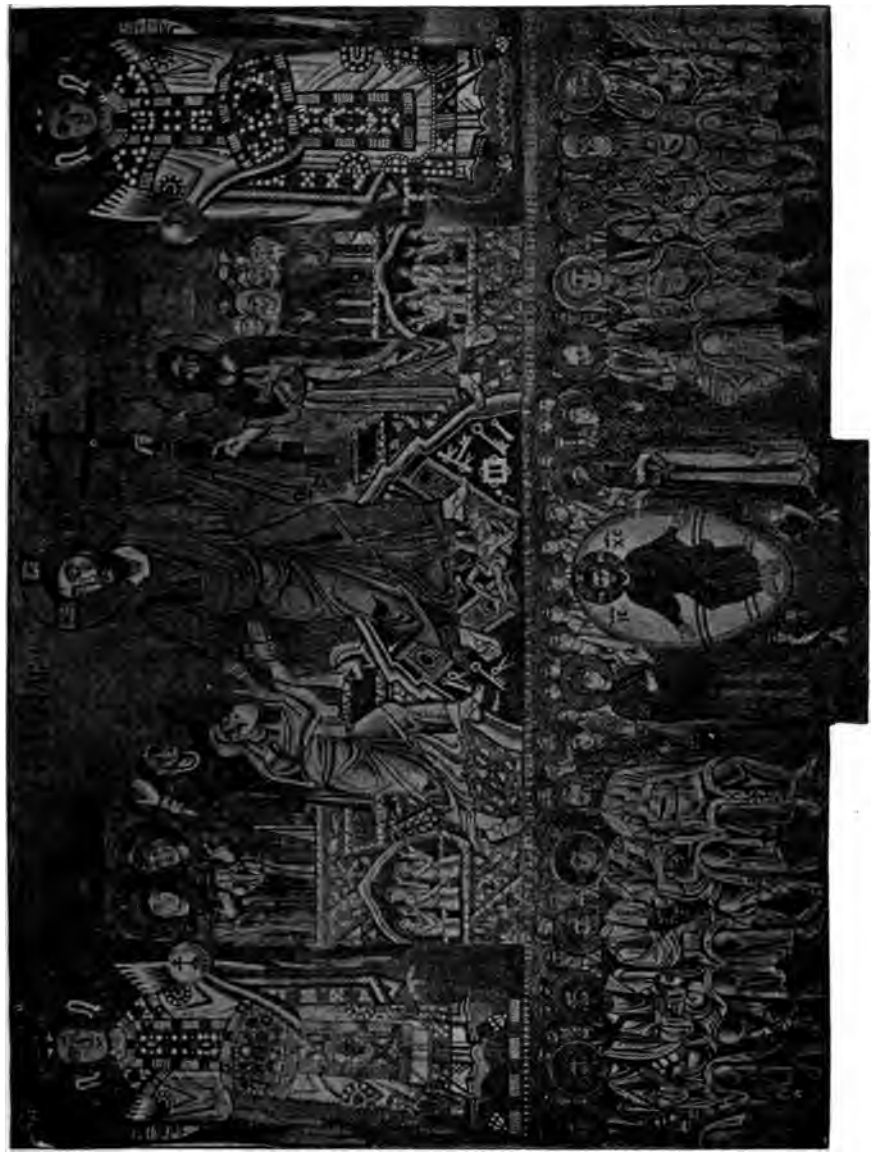
[2] Et exsurgens Joseph, dixit ad Annam et Caipham.

. . . . . .

XXI. — Et cum hæc ad invincem loquentur Satam principes et inferus subito facta est vox ut tonitrum et spiritualis clamor. Tollite portas principes vestras et elevamini porta æternales et introibit rex gloriæ...

XXII. — Hæc videns inferus et mons et impia officia eorum cum crudelibus ministris expaverunt impropriis regnis aguitam tanti lumini claritatem dum Christum cepente in suis sedibus viderunt.

XXIV. — Et extendens dominus manum suam dixit : Venite ad me sancti



Cathédrale de Torcello. Mosaïque de l'*Anastasis*. Partie supérieure.

UNIV. DE MICH.

la Rédemption et entraîne de la main droite Adam qui, d'un geste suppliant, tend vers lui les mains. Eve enveloppée dans un manteau de couleur sombre est prête à quitter son tombeau et implore également le Seigneur. Dans un autre sépulcre se dressent David et Salomon, nimbés, portant la couronne et le costume royal ; ils lèvent les mains et d'un geste éloquent attestent la divinité du Fils de Dieu. Du côté opposé, saint Jean le Précurseur semble montrer le chemin à son Maître ; derrière lui apparaissent plusieurs patriarches, debout dans leurs tombes, contemplant le Sauveur dans une attitude de pieuse vénération. Aux pieds de Notre-Seigneur, on voit des clous, instruments de sa Passion, des serrures et des chaînes brisées en signe de délivrance, ainsi qu'un petit personnage, vieillard à barbe blanche presque nu et couché, représentant peut-être l'humanité encore frappée de la marque du péché originel.

Deux archanges de taille colossale, Michel et Gabriel, accompagnent cette scène. Ils sont placés de chaque côté du tableau, l'encadrent et se présentent de face les ailes à demi déployées, vêtus de magnifiques dalma-

mei omnes qui habetis imaginem et similitudinem meam. Tenens autem Dominus manum dextram Adæ dixit ad eum : Pax tibi cum omnibus filiis tuis justis meis... et extendens Dominus manum suam fecit signum crucis super Adam et super omnes sanctos et tenens Adæ dextram ascendit ab inferis...

XXV. — Dominus autem tenens manum Adæ tradidit Michaëli archangelo : et omnes sancti sequebantur Michaëlem archangelum et introduxit omnes in paradisi gratiam et gloriam. *Edition Tischendorf — texte grec (traduction latine).*

tiques ornées de pierres précieuses, la tête ceinte du bandeau blanc, tenant d'une main le globe du monde orné de la croix et de l'autre un long sceptre. Ces figures rigides, la face impénétrable, le regard fixe, posées comme deux cariatides de marbre à la porte d'un temple, symbolisent l'église dans son immuable grandeur; gardiennes inflexibles de la vérité, elles foulent aux pieds l'erreur et le vice sous la forme du serpent et du basilic. Ces archanges ne sont pas des personnages nouveaux pour nous, nous les avons déjà rencontrés dans les mosaïques byzantines, aux voûtes du couvent de Saint-Luc et dans les basiliques normandes de la Sicile; partout, ils offrent les mêmes caractères de noblesse, de grandeur souveraine, de rigidité ; sous leurs somptueux vêtements, ils sont de nature surhumaine. Cependant, cette façon de représenter les anges, bien que se rattachant à l'iconographie grecque, doit avoir une origine beaucoup plus ancienne. Non seulement le mot ἄγγελος (*ange*) vient du persan, mais on retrouve sur les monuments d'Egypte et d'Assyrie, des génies ailés dont la mission consistait à protéger l'entrée des temples et des palais. Le Musée Assyrien du Louvre conserve plusieurs spécimens de ce genre, sculptés dans le granit. Il en est un surtout, tout à fait remarquable : deux figures de grandeur naturelle semblent vouloir défendre la porte du palais de Kolakh ; le bas-relief porte le nom du roi Assour-Nazir-Habal, prince vivant au xe siècle avant Jésus-Christ.

Ces gardes ailés, vus de face, une lance à la main, les traits rigides, le regard fixe, drapés dans de longues tuniques symétriquement plissées, ressemblent étonnamment aux archanges des mosaïques byzantines, ils ont le même type, le même caractère sculptural et sont disposés de la même façon.

Nous le répétons ici, il ne faut pas s'étonner de trouver dans l'art byzantin des souvenirs des anciennes civilisations orientales. L'école de Byzance n'a jamais été créatrice ; elle a recueilli les débris de la grande tradition grecque en y ajoutant ce que les Egyptiens et les Assyriens ont pu lui transmettre : énorme amoncellement de richesses et de souvenirs que les Romains étaient allés chercher aux confins du monde. De tous ces éléments, cette école a fait un art ou, du moins, elle a adapté à ses besoins artistiques les principes des religions et les règles des arts qui avaient été appliqués antérieurement.

Mais revenons à la mosaïque de Torcello. Avec la seconde zone, le sujet se développe, ou plutôt se transforme. Le Christ, ayant accompli son œuvre de rédemption, se présente au monde chrétien comme le point de départ de la religion nouvelle. Il est assis au centre d'une gloire ayant exactement la forme d'un œuf, afin d'exprimer ainsi qu'il est le germe de toutes choses, et montre les stigmates de ses plaies.

Aux pieds de Notre-Seigneur, on voit deux animaux d'un ordre tout particulier, rappelant par leur position

et leur forme les sphinx de l'Egypte ou les chimères de la Grèce ; le corps est celui d'un oiseau, la tête est celle d'un adolescent : ce sont des chérubins. D'après la vision d'Ezéchiel, le prophète décrit ces habitants des hautes régions célestes voisines du trône de Dieu : ils ont, dit-il, une figure humaine pour marquer l'intelligence, l'homme ayant été fait à l'image du Créateur ; ils sont nimbés en signe de leur essence divine ; les ailes dont ils se couvrent sont faites de plumes de couleurs variées et parsemées d'une grande quantité d'yeux pour indiquer leur clairvoyance surnaturelle[1]. Ces ailes leur servent à parcourir l'espace avec la rapidité de la pensée, et lorsqu'ils sont au repos, se placent par paire, deux se croisant au-dessus de la tête, deux recouvrant la poitrine tout en laissant apparaître les pieds, et deux autres attachées aux épaules s'étendant à demi déployées.

Deux roues, également garnies d'ailes, se trouvent placées entre les chérubins : c'est la représentation mystique la plus anciennement connue affectée aux anges ; on la retrouve peinte et sculptée aux murs des temples de la Perse et sur les tombeaux égyptiens ; la roue est le symbole du mouvement incessant et rapide de ces messagers divins.

De chaque côté de l'auréole centrale qui renferme le Christ, on voit : la sainte Vierge et saint Joseph, debout,

[1] Ezéchiel, chap. I, vers. 11-23.

le corps un peu incliné en avant, semblant implorer le Sauveur ; ils sont accompagnés des deux archanges Michel et Gabriel, vêtus de riches dalmatiques. Les douze apôtres, symétriquement divisés en deux groupes sont assis, à droite et à gauche, sur des bancs à grand dossier ; quatre d'entre eux ont la main posée sur des livres d'Evangiles, les autres tiennent des volumes roulés ; et derrière, sur un plan plus éloigné, apparaissent les têtes nimbées d'une foule de saints et de saintes.

Nous entrons, avec les trois zones suivantes, dans le domaine de la fantaisie la plus bizarre ; nous allons retrouver les horreurs, les laideurs, les visions pleines d'épouvante entrevues déjà dans les peintures et les mosaïques des couvents grecs. Les scènes du *Jugement dernier* complètent ordinairement la *Descente du Christ aux Enfers* et sont, du reste, fréquemment reproduites par les artistes byzantins. Peut-être étaient-elles l'expression d'un sentiment religieux, peut-être devaient-elles inspirer l'horreur du péché ; en tout cas elles étaient généralement rendues avec une étonnante abondance de détails et indiquaient chez leurs auteurs, une imagination vive, exaltée par de violentes passions.

Au centre de la première de ces trois zones, celle qui tient le milieu dans l'ensemble de la grande mosaïque, la sainte Vierge et saint Joseph se prosternent devant un Trône mystique sur lequel sont déposés le livre des Evangiles, la Croix, et tous les instruments de la Passion : couronne d'épines, lance, éponge. Deux

Cathédrale de Torcello. Mosaïque de l'*Anastasis*. Partie inférieure.

chérubins gardent ce trésor, tandis que Michel et Gabriel, les deux archanges témoins de toutes ces scènes, inclinent la tête en signe d'affliction. Sur les côtés, des anges dont les longs vêtements blancs semblent violemment soulevés par un « vent de tourbillon », suivant la parole d'Ezéchiel, sonnent dans leurs trompes, l'heure de la résurrection. Les morts, à cet appel, accourent du fond des régions les plus étranges, les uns sont portés sur le dos des poissons, d'autres sont vomis par les bêtes féroces et les monstres les plus effrayants.

13 — Et la mer rendit les morts qui étaient dans son sein; la mort et l'enfer rendirent aussi les morts qu'ils avaient; et chacun fut jugé selon ses œuvres.

14 — Et tous ceux qui ne furent pas trouvés écrits au livre de Vie furent jetés dans l'étang de feu[1] !

Alors commence, dans la quatrième zone, la cérémonie du Jugement : à la partie centrale, un ange tient les balances et deux affreux démons ailés, anges révoltés chassés du sein de Dieu, s'efforcent de faire pencher un des plateaux de leur côté en y déposant une bourse et une couronne. En arrière de l'ange, sont les élus, vieillards, jeunes gens, femmes, massés par groupes et rendant grâce en chantant des cantiques; vis-à-vis, du côté des démons, deux autres anges, ministres de la colère divine, repoussent à coup de lance, au milieu des flammes, les misérables condamnés. Ici le mosaïste s'est

[1] *Apoc.* de saint Jean, ch. xx.

fait souverain justicier ; les têtes qui émergent de la fournaise, sont toutes des portraits : empereur, impératrice, doge, capitaine, tous sont là sous le regard terrible d'un personnage à barbe et à cheveux blancs assis sur le dos d'un dragon. Est-ce Satan ? Est-ce un symbole de l'Eglise ? Est-ce le Dieu vengeur ? Tout est possible avec l'imagination dévergondée des moines byzantins. La dernière hypothèse semble cependant devoir être admise, car le personnage en question tient assis sur ses genoux un enfant vêtu d'une tunique rouge et cet enfant lève le bras droit en faisant avec la main le geste de bénir ou d'enseigner. On peut donc reconnaître dans cette petite figure, Jésus apportant la bonne parole aux malheureux plongés dans le purgatoire.

La cinquième et dernière zone est séparée en deux parties par la baie de la porte d'entrée de l'église. A droite, c'est l'Enfer divisé en plusieurs compartiments, Dante dirait en plusieurs cercles : dans l'un, des damnés brûlent au milieu d'un foyer intense ; dans un autre, ils se dévorent les membres ; et, plus bas, dans un lieu sinistre et plein d'horreur, on voit des crânes dont les yeux sont rongés par des serpents et des têtes, qui toutes semblent avoir été dessinées d'après nature. La partie gauche représente le Paradis : d'un geste, saint Pierre, reconnaissable aux clefs qu'il porte à la main, indique une porte gardée par l'archange saint Michel et par un homme presque nu, portant une double croix sur son épaule, dans lequel on doit reconnaître saint

Jean-Baptiste; la sainte Vierge nimbée, couverte de longs vêtements bruns, prie à ses côtés. Quel est encore ce vieillard placé à l'extrémité du tableau? Sa physionomie, encadrée par une barbe et des cheveux blancs, est douce et sereine, cependant il a beaucoup d'analogie avec le personnage terrible de tout à l'heure, quoiqu'il soit enveloppé dans un ample manteau blanc. Est-ce encore Dieu le Père que le peintre a voulu représenter ? Sur ses genoux, le même Enfant divin appelle, d'un geste gracieux et plein de charme, une troupe de petits enfants qui tendent les mains vers Lui : *Sinite parvulos venire ad me ! talium est enim regnum cœlorum.*

Enfin dans l'imposte de la porte de l'église, une Vierge nimbée, portant auprès de sa tête l'inscription, M-P Θ-V, prie à l'orientale, les deux bras écartés et les mains étendues dans la position des orantes.

Bien que le tableau soit sombre, et que le jour fasse défaut dans l'église de Torcello, on peut se rendre compte facilement que cette mosaïque est barbare, et que sa rudesse est encore augmentée par les cernures noires qui entourent les sujets et les traits de chaque personnage; mais on peut aussi reconnaître qu'il est difficile de rendre avec plus d'énergie, avec plus de majesté et d'une façon plus concise la grande scène de la Résurrection. Les épisodes du Jugement dernier, sont d'un ordre moins élevé, on sent qu'ils ont été ajoutés au sujet principal pour former un ensemble et couvrir

l'emplacement. Malgré cela, les scènes se rattachent bien les unes aux autres et leur succession est méthodiquement observée. Dans cette grande composition, il y a du souffle, une inspiration, violente peut-être, mais c'est l'expression d'une grande pensée traduite dans un langage clair, simple, frappant, fait pour impressionner vivement l'esprit de gens encore ignorants.

Cette œuvre, malgré son exécution imparfaite, grossière même, tient encore aujourd'hui le spectateur, non pas sous le charme, mais dans un état d'étonnement voisin de l'admiration. Les draperies sont mouvementées, les gestes libres, les corps bien proportionnés sont dessinés avec exactitude et bien modelés, les têtes sont toutes variées et expressives. Cette mosaïque grecque et byzantine en tous points, date du commencement du XIIe siècle.

Le sujet de l'*Anastasis* appartenait depuis longtemps, nous l'avons dit, à l'iconographie byzantine ; si les représentations les plus anciennes nous le montrent sous une forme plus simple, telle qu'elle est figurée dans la zone supérieure de notre mosaïque, plus tard, dans le courant du XIe siècle, on voulut enrichir la composition de sujets nouveaux, ou la compliquer de personnages accessoires. Ce ne fut plus seulement *le Christ triomphant de l'enfer* et plantant sur la montagne sainte la croix du salut ; ce fut la *Descente aux Limbes* la *Conquête de l'Hadès*, le *Jugement dernier* et divers incidents qui vinrent s'ajouter à la scène première et

en détruire l'unité. Cependant c'est sous cette forme complexe que le *Guide de la peinture*, ce fameux code de la peinture religieuse byzantine, adopta définitivement la représentation de l'*Anastasis*.

La mosaïque de la voûte absidale est d'un caractère tout différent. Au centre, s'élève seule, isolée, se détachant superbe au fond d'une vaste conque d'or, une Vierge immense, $\overline{\text{M-P}}$ — $\overline{\text{Θ-V}}$, tenant sur son bras le divin Enfant qui bénit. Cette figure que la courbure de la voûte semble encore grandir, est entièrement enveloppée d'une ample voile bleu foncé brodé et tissé d'or ; et cet isolement suffirait déjà à lui donner une certaine majesté, si la divinité du personnage n'était surtout accusée par la grâce, la simplicité, la noblesse de son attitude. Le visage est d'une sérénité presque surnaturelle ; de ses grands yeux largement ouverts, le regard se pose sur le spectateur avec un calme et une douceur surprenants. C'est la belle Vierge du couvent de saint Georges à Messine, c'est le même style, le même art, le même type ; l'antiquité grecque réapparaît avec le XIIe siècle et nous apporte le souvenir de ses plus belles conceptions. Entraînés par les exemples qu'ils avaient sous les yeux, certains, depuis des siècles, qu'ils étaient la source où l'on devait puiser des inspirations et chercher des modèles, les byzantins du XIIe siècle étaient parvenus à représenter les grandes figures symboliques de la religion chrétienne avec une intensité

Cathédrale de Torcello. Mosaïque de l'abside. Grande Vierge, d'après un dessin de M. Clausse.

d'expression telle, que depuis elle n'a jamais été dépassée. Les peintres de la Renaissance ont pu donner à leurs madones plus de charme, plus de finesse, plus de naturel, peut-être plus de poésie et un air de suave béatitude que nous ne trouvons pas dans les mosaïques, mais aucun, même parmi les plus illustres, n'a su produire une impression de douceur, de protection, d'autorité comparable à celle que fait éprouver cette Vierge de Torcello, si simple et en même temps si grande et si belle.

Cathédrale de Torcello. Mosaïque absidale. Saint Thomas, figure de la frise.

Le contraste frappant qui existe entre cette mosaïque et la précédente a-t-il été voulu ? Ce serait à le croire, tant il augmente encore l'effet que produit chacune d'elles ; en tout cas, il amène presque nécessairement une comparaison. Dans la première, les personnages abondent, les détails sont prodigués, il y a une exubérance, une furie étonnante, mais il faut faire effort pour comprendre, il faut interpréter ces scènes multiples, les rattacher les unes aux autres pour trouver et dégager la pensée dominante. L'autre mosaïque n'a qu'un seul objectif, l'attention y est concentrée sur un seul point, aussi, l'image, le symbole frappe l'esprit et s'y

grave à tout jamais. Cette unité, cette simplicité d'allure, fait la supériorité de la mosaïque absidale, et prouve une fois de plus que l'art du mosaïste doit viser à la sobriété, au calme magistral de l'antiquité classique, pour atteindre toute sa puissance.

Au-dessous de la Vierge, une fenêtre cintrée est ouverte dans l'axe de l'abside, à sa partie inférieure, saint Eliodore évêque, SCS. ELIODORVS, est représenté couvert de ses habits sacerdotaux. De chaque côté de cette fenêtre, dans une zone formant le soubassement de la concha d'or, les douze apôtres sont rangés symétriquement par groupes de six, leurs robes blanches sont ombrées de rouge, et leurs pieds nus portent sur un gazon couvert de fleurs. Le premier à gauche est : $\overline{\text{SCS}}$. THOMAS.

Le second, $\overline{\text{SCS}}$. BARTHOLOMEVS.

Au-dessus des saints, on lit l'inscription suivante écrite sur une seule ligne.

FORMULA VIRTUTIS MARIS ASTRUM PORTA
SALUTIS PROLE MARIA LEVAT QUOS CONIUNGE
SUBDIDIT EVA.

*FORMULA VIRTUTIS MARIS ASTRVM

Principe de vertu, astre de la mer, port de salut, Marie relève la race qu'Eve avait entraînée dans sa faute.

Sur l'arc de l'abside se trouvent également tracés deux vers.

SVM DEVS AD QVOD AGO PATRIS ET SUM MATRIS IMAGO
NON PIGER AD LAPSVM SED FLENTI PROXIMVS ADSVM

*SVM DEVS AOO.

Je suis Dieu parce que je procède du Père ; je suis l'image de la Mère ; me voici toujours disposé à secourir celui qui est tombé, et à m'approcher des malheureux.

Sur la face de cet arc, on voit d'un côté l'archange Gabriel, les ailes déployées, volant, le bras étendu pour désigner le but de sa course, il est placé de profil, le visage un peu tourné de face ; sur l'autre côté de l'arc, la Vierge Immaculée attend respectueusement debout, la venue du divin messager. Au-dessus, est écrit sur une seule ligne :

GABRIEL ARKANGELVS VIRGO $\overline{\text{DI}}$ $\overline{\text{NATM}}$
PARIES AX TE CARO FACTVM — FIAT ET ANCILLE. $\overline{\text{QD.}}$
MISIT.

et à côté de la jeune Vierge : STA
MA
RIA
VIR
G
O

Il n'y a donc aucun doute, c'est l'Annonciation que le peintre a représentée ici de cette façon assez singulière.

La voûte de l'abside latérale de droite est décorée

d'une intéressante mosaïque. Elle représente Jésus-Christ bénissant, assis sur un trône entre les deux archanges Michel et Gabriel portant d'une main le globe du monde et, de l'autre, un long sceptre ; au-dessous sont quatre saints.

SCS AMBR	SCS AGOS	SCS NIC	SCS MAR
OGI	TIN	OLA	TIN
VS	VS	VS	VS

Et, dans une bande placée entre ces saints et la scène supérieure, on lit :

PERSONIS TRIPLEX DEVS EST ET NVMINE SIMPLEX
HERBIDAT HIC TERRAM MARE FVNDIT LVMINAT ÆTHERAM

Dieu est une triple personne et la puissance en est une, il couvre la terre de plantes, étend les eaux de la mer, illumine l'éther.

Le style de ces mosaïques est élevé, l'exécution savante ; le Christ a une figure sévère, encadrée d'une barbe noire assez courte, et de longs cheveux retombant sur ses épaules. C'est le Christ byzantin du XIIe siècle, type complet, d'une majesté moins terrifiante que les grandes figures divines de la Sicile, mais n'en ayant pas moins atteint une souveraine beauté ; c'est le Dieu fait homme, accessible dans sa gloire aux prières et aux repentirs de la faiblesse humaine. Si l'expression du visage divin est encore un peu austère et dure, les traits sont réguliers, le regard droit n'est pas farouche, le dessin de l'ensemble est correct et fait comprendre

les efforts de l'artiste pour arriver à rendre l'idéal surnaturel qu'il s'était proposé.

La vieille cathédrale de Torcello constitue à elle seule un trésor archéologique que l'on aborde avec curiosité, dont on se sépare avec regret et auquel on retourne toujours avec joie demander des souvenirs et de nouvelles émotions. L'état presque parfait de conservation dans lequel elle se trouve en fait un monument des plus intéressants à étudier ; on y rencontre de très beaux spécimens de la sculpture byzantine depuis le IXe jusqu'au XIIe siècle, et nulle part, dans une église de cette importante, la mosaïque n'étale ses merveilles avec plus de luxe et plus d'abondance [1].

MURANO. — CATHÉDRALE DE SAINT-DONATO

Elevée vers la fin du XIe siècle, la cathédrale de Murano succède, sur le même emplacement, à deux églises ; la première, l'église primitive a été construite au VIIe siècle, la seconde qui a dû être une réédification ou une restauration radicale de la précédente, a été démolie vers l'an 1099, pour faire place à celle que nous voyons aujourd'hui. Les morceaux de sculpture ancienne incrustés dans les murailles, à défaut d'autre preuve, seraient un indice suffisant de cette double

[1] Toutes ces mosaïques ont été récemment réparées avec grand soin.

origine, si des textes et des inscriptions ne venaient en affirmer l'exactitude.

Cette église, basilique à peu près latine par son plan, mais byzantine par les détails de son architecture et de son ornementation, est aujourd'hui dans un état d'abandon et de délabrement presque absolu[1]. Le beau pavement de marbres colorés qui recouvre partout le sol, travail du XIIe siècle est, sauf sur quelques points, divisé, défoncé, et brisé. L'architecture intérieure est également dégradée, mais au milieu de ces ruines, œuvre du temps et de la négligence des hommes, la grande Vierge en mosaïque sur fond d'or qui décore l'abside, s'est à peu près conservée.

Elle est conçue dans le même esprit que celle de Torcello et date évidemment de la même époque. De même qu'à Torcello, la Vierge est de grandeur colossale et se dresse seule au fond de sa voûte d'or; seulement, celle-ci ne porte pas l'Enfant Jésus dans ses bras. Mais bien que toutes deux soient enveloppées d'un grand voile oriental, bien qu'elles présentent exactement la même attitude, elles diffèrent totalement d'expression. La Vierge de Murano, loin d'avoir le charme que nous avons admiré dans celle de Torcello, a un air terrible, une physionomie sauvage et menaçante, un caractère étrange. Le doit-elle à de mauvais copistes qui n'ont pas su rendre la parfaite

[1] La basilique a été restaurée, depuis notre visite.

sérénité, le calme presque divin de la Vierge de Torcello ; ou bien, plus ancienne de quelques années, est-elle l'œuvre d'un artiste moins habile, impuissant à imprimer à son personnage le caractère idéal du spiritualisme chrétien ? C'est une question bien difficile à résoudre. Toujours est-il que l'effet produit par la mosaïque de San-Donato n'en est pas moins saisissant ; terrifiant même, si on contemple cette grande figure du milieu de la basilique silencieuse et sombre, portant jusque dans les fonds d'or de sa voûte absidale des traces de vétusté et de détérioration que la Vierge semble vous reprocher[1].

VENISE. — BASILIQUE DE SAINT-MARC

La basilique de Saint-Marc à Venise représente à nos yeux la manifestation la plus étonnante, la plus étendue, la plus grandiose qui se soit jamais produit en Italie au nom de l'art byzantin. Par ses vastes proportions, par son énormité même, cette prodigieuse création semble avoir anéanti le génie grec sous l'effort immense qu'il a fallu produire pour exécuter une si colossale entreprise. Elle nous montre la magnificence orientale poussée à ses dernières inspirations, pour tomber bientôt dans la profusion et la confusion sans règle et sans frein.

[1] Comme la mosaïque de Torcello, la vierge de Murano a été récemment restaurée.

BASILIQUE DE S^T MARC VENISE
d'après une aquarelle de M. Clausse

Ernest Leroux, Edit.

UNIV. OF MICH.

On a dit et répété souvent que Saint-Marc avait été copié ou, tout au moins, inspiré de très près par Sainte-Sophie de Constantinople ; rien n'est cependant moins exact. Saint-Marc, tout étonnant qu'il est, n'est que la monnaie de Sainte-Sophie : c'est une œuvre diminuée. Au lieu de l'immense coupole élevée par Isidore de Milet, les architectes de Saint-Marc ont couvert leur église de cinq dômes et n'ont obtenu qu'un effet beaucoup moindre ; ils ont voulu embellir leur façade à l'excès, et n'ont su que développer la richesse des détails au détriment de la valeur de l'ensemble. A l'intérieur, les mosaïques brillent de tous côtés, mais ne concourent pas, comme à Monreale, à l'unité de l'ensemble ; elles écrasent l'imagination, de telle sorte que, l'œil, l'esprit et la raison ne sachant quelle règle adopter, quelle voie suivre, font effort pour admirer, et sont affolés sous tant de splendeur.

Pendant la guerre que les habitants des lagunes eurent à soutenir contre Pépin, roi d'Italie, en 809, ils transportèrent toutes leurs richesses sur l'île de Rialto, réunirent par des ponts les soixante petits îlots qui l'environnaient, élevèrent un palais ducal à la place qu'il occupe encore aujourd'hui, et fondèrent ainsi Venise qui devint bientôt la capitale d'un nouvel Etat.

Vingt ans plus tard, le 27 janvier 829, deux marchands vénitiens apportaient à Venise le corps de saint

Marc enlevé à une église d'Alexandrie au moment où, par ordre du Kalif, elle allait être transformée en mosquée. Venise était dans l'allégresse, les fêtes et les chants succédaient aux prières pour demander au saint Evangéliste de prendre la ville sous sa protection, et l'on déposa les précieuses reliques dans la chapelle du palais ducal. Le doge Giustiniano Participazzo qui mourut peu après ce grand événement, laissa une somme considérable pour construire une église digne d'abriter le corps d'un si grand saint; et Jean, son frère et successeur, réalisa ce projet en choisissant pour élever le monument l'emplacement d'une ancienne chapelle dédiée vers l'année 532 par Narsès à saint Théodose.

Le nouveau temple était de style latin et avait la forme consacrée habituellement aux basiliques. Trois nefs séparées par deux files de dix colonnes chacune, donnaient dans un transept, et trois absides correspondaient à ces trois nefs. On entrait dans l'église par trois portes ouvertes sur la façade et par une quatrième qui devait être une porte latérale. On retrouve encore aujourd'hui, disséminées dans différentes parties de la basilique, les quatre cimaises qui couronnaient ces portes, ainsi qu'une partie des chapiteaux des colonnes et une grande quantité de panneaux sculptés ayant fait partie de la décoration de la balustrade du chœur et des ambons de cette première église.

En l'année 976, le peuple, s'étant révolté contre

l'autorité du doge Pierre Candiano IV, mit le feu au palais ducal, et l'incendie non seulement détruisit le palais, mais endommagea gravement l'église de Saint-Marc qui en était voisine. Le nouveau doge, Pierre Orseolo Ier, tint à honneur de restaurer de ses propres deniers le palais et la basilique ; il ne reconstruisit pas complètement cette dernière, mais se contenta de la réparer et de l'embellir, car le feu n'avait atteint que la partie de l'édifice la plus rapprochée du palais. Pierre Orseolo ne régna que deux ans, et ce court espace de temps suffit pour amener les travaux au point de pouvoir livrer l'église au public ; cependant l'édifice était loin d'être terminé et le doge Orseolo II, fils du précédent, parvenu au doganat en 991, dut continuer l'œuvre de son père. Othon Orseolo III, troisième doge du même nom, second fils et successeur immédiat d'Orseolo II, consacra à la restauration de la basilique de Saint-Marc une portion considérable de l'immense fortune dont il venait d'hériter (1006). Dès lors, en présence de ressources si puissantes, on modifia complètement le plan d'ensemble de la basilique, ce fut une transformation radicale. Les travaux menés avec ardeur, poursuivis sans relâche sous le règne paisible de Domenico Contarini (1044), purent être complètement achevés par son successeur Domenico Silvio ou Silvo en l'année 1071. Cette date est fixée par une inscription, détruite aujourd'hui, mais encore lisible du temps de Sansovino qui la transcrit dans ses mémoires ; elle était gravée

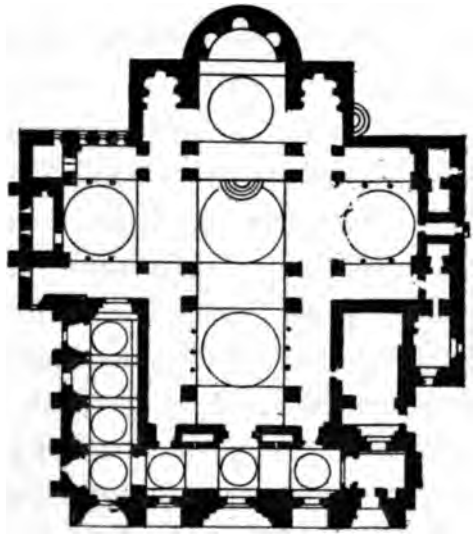
sur la corniche de marbre rouge placée au-dessus de la porte principale, et était ainsi écrite :

ANNO MILLENO TRANSACTO BISQUE TRIGENO
DECVPER VNDECIMO FVIT FACTA PRIMO

A cette époque, la République, alliée à l'empereur Alexis Comnène, faisait la guerre aux Normands qui, maîtres de la Pouille et de la Sicile, commençaient à inspirer de vives craintes aux Vénitiens. Sous le bénéfice de cette alliance, Venise put appeler à elle de nombreux artistes byzantins, et ceux-ci apportèrent avec eux un art régénéré. Jamais l'empire grec n'avait été aussi puissant et florissant que sous la domination de la maison macédonienne (867-1057) ; les princes de cette dynastie savaient imprimer un grand développement à tout ce qui pouvait contribuer à la grandeur matérielle de l'empire, et les arts, profitant largement de cette renaissance, atteignirent un degré de perfection supérieur à ce qu'ils avaient été même sous Justinien. Le Saint-Marc des Participazzi devint la proie des flammes au moment même où cette ère de grandeur atteignait son apogée, où les artistes grecs, sûrs de leurs moyens, pouvaient produire une œuvre complète ; aussi créèrent-ils la basilique de Saint-Marc à peu près telle qu'elle existe encore aujourd'hui, et lui donnèrent-ils ce caractère oriental qui nous étonne et nous surprend.

Le plan indique bien la forme générale d'une croix

grecque; les quatre branches d'égale longueur sont dominées chacune par une coupole, et une coupole centrale surmontant la croisée des deux bras porte à cinq le nombre des dômes qui s'élèvent à l'extérieur et contribuent, pour beaucoup, à donner au monument l'allure bizarre



Plan de la basilique de Saint-Marc. Venise.

qui fait une partie de son charme. En avant, règne un beau portique à la place de l'ancien narthex, et la nef principale est terminée par une vaste abside précédée d'un bêma. Ainsi transformée, on aurait peine à reconnaître la primitive église de forme latine, mais en considérant attentivement le plan, il n'est pas difficile d'en retrouver les dispositions, les dimensions même, et de la reconstituer presque entièrement avec ses trois nefs, ses trois absides et son narthex. On voit aisément que

les architectes byzantins ont remplacé les belles colonnes qui séparaient les nefs par des piliers massifs pouvant supporter les pendentifs de leurs vastes coupoles, et qu'ils ont ajouté une aile de chaque côté de l'édifice, donnant ainsi naissance à un transept qui détermine la forme de croix affectée par le nouveau plan.

On pénètre dans le vestibule de Saint-Marc par cinq portes ou baies qui donnent sur la grande place ; chacune d'elles s'ouvre au fond d'une profonde voussure élevée sur deux étages de colonnettes jusqu'à la galerie du couronnement ; les tympans de ces sortes d'arcades ont été ornés de mosaïques, mais, seule, la première à gauche est ancienne. On l'appelle *la Dédicace de Saint-Marc ;* le corps du saint, porté processionnellement et accompagné de tout le clergé, va faire son entrée dans la basilique dont la façade, telle qu'elle était à cette époque, est reproduite avec beaucoup de fidélité. Les lois de la perspective s'y trouvent indiquées par une assez bizarre inclinaison des lignes verticales. La cérémonie de la dédicace de la basilique eut lieu en 1111, mais la mosaïque ne peut être antérieure à l'année 1205, car on y voit sur la galerie du premier étage, les fameux chevaux de bronze qui, après avoir servi au triomphe de tant d'empereurs à Constantinople, furent apportés à Venise en cette année[1].

[1] Cette mosaïque, d'un intérêt archéologique considérable, se trouve reproduite dans le tableau de Gentile Bellini, inscrit sous le n° 29, à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Ce tableau, représentant une procession passant sur la place Saint-Marc, a été terminé en 1496.

A cette époque, le Sénat avait ordonné de dorer les coupoles ainsi que les ornements de pierre de la façade, et de décorer de mosaïques les tympans des arcades comprises dans les deux grands étages. Les dépenses nécessitées par la guerre ne permirent pas d'exécuter complètement ce projet ; quatre des arcades du second étage, et une seule parmi celles du premier, reçurent cette décoration, les autres ont attendu jusqu'en 1734 le revêtement de couleur. Aujourd'hui, ces mosaïques, du moins en ce qui regarde les tympans du second étage, ont été refaites en 1617 sur les dessins de Maffeo Vérona, mais reproduisent, en vertu d'un décret du Sénat rendu en 1610, les anciennes mosaïques dégradées et détruites. Ces différents tableaux sont : *la Descente de Croix*, *les Limbes*, *la Résurrection* et *l'Ascension*, tous sujets compliqués et traités mollement ; l'un d'eux est signé, sur le tombeau du Christ, du nom de Cajetano avec la date 1617.

Ces différentes mosaïques n'ont qu'une mince valeur artistique. Les peintres et les mosaïstes du XVIIe siècle, quelque habiles qu'ils aient été, ont vu avec le sentiment et les yeux de leur époque, ils ont sans doute cru copier une mosaïque byzantine, mais en réalité l'ont interprétée à leur manière ; aussi leur œuvre n'a-t-elle que le seul mérite d'ajouter à la décoration de la façade, et de contribuer à lui donner un aspect chatoyant, lumineux, éblouissant, et un caractère tellement bizarre et tellement tourmenté, qu'il évoque

le sentiment d'une fête grandiose et magnifique, emporte l'imagination dans les régions les plus fantastiques, au lieu de faire comprendre que derrière cette architecture s'élève une basilique chrétienne.

Les artistes byzantins appelés dès l'origine pour travailler à Saint-Marc, couvrirent les murailles intérieures d'un superbe revêtement de marbre montant jusqu'à la naissance des voûtes, et exécutèrent le beau pavement de porphyre et de marbre, que l'affaissement des pilotis a réduit peu à peu à un état de délabrement et de dénivellement tel, que le sol a l'air aujourd'hui d'avoir été soulevé par une force volcanique et souterraine.

Si quelques mosaïques avaient été placées dès le xe siècle dans l'intérieur de la basilique, elles ont disparu, et c'est au doge Silvo que l'on doit les grandes représentations de la Genèse placées dans le vestibule et beaucoup des grandes figures des coupoles. Ces travaux ont été le point de départ d'une merveilleuse décoration qui, couvrant bientôt toutes les voûtes, a été continuée pendant plusieurs siècles sur toutes les parois et les murailles de l'édifice. Les mosaïstes, ici comme en Sicile, ont écrit un livre dans une langue expressive à la portée de tous ; en parcourant ces pages éloquentes, on peut se rendre compte de la puissance d'enseignement qu'elles avaient autrefois.

Un volume suffirait à peine à la description des

mosaïques de Saint-Marc ; ce travail a du reste été fait bien des fois et en dernier lieu, avec tout le détail et le luxe possibles[1]. Nous nous contenterons donc d'indiquer les parties les plus remarquables, et de donner un aperçu succinct de l'ensemble.

La voûte du vestibule est divisée en une succession d'arcs doubleaux très larges, correspondant aux piliers de la façade, et en une série de coupoles situées dans l'axe des portes ; arcs et coupoles sont couverts de mosaïques représentant des sujets tirés de l'Ancien Testament et des légendes bibliques. Dans la portion de la galerie située à gauche de la grande porte d'entrée, *la Création du Monde* est distribuée sur la première coupole en sept zones concentriques ; la seconde représente *le Paradis*, puis on voit *la Tentation*, *la Chute*, *l'Histoire de Noé et du déluge*, *la Tour de Babel*. Le portique se prolonge sur une portion de la façade latérale, et les mosaïques qui en décorent les voûtes racontent, dans tous ses détails, *l'Histoire d'Abraham* avec accompagnement de figures de Prophètes, de Prêtres et d'Evangélistes. Toutes font partie du grand ensemble commandé par le doge Silvo et datent par conséquent du XIe siècle. Malgré leur style naïf, elles ont un caractère superbe, peut-être un peu barbare, mais le dessin est généralement assez net et les mouvements des personnages sont justes. De nombreuses inscriptions accom-

[1] *La basilique de Saint-Marc à Venise.* — Ferd. Ongania. Edit.

pagnent ces sujets, quelques-unes sont isolées, d'autres forment des frises, des bandeaux ou des encadrements ; elles sont écrites en latin avec des caractères déformés identiques à ceux des manuscrits de la même époque.

Au commencement du xve siècle, les anciennes mosaïques étaient déjà en mauvais état, et deux incendies survenus, l'un en 1419 et l'autre en 1429, les endommagèrent gravement. En outre, elles n'étaient pas du goût des peintres de la grande école vénitienne ; ils les regardaient comme des œuvres barbares, et leur dédain fut tel que, sur la proposition du Titien, on décida de gratter toutes les vieilles mosaïques et de les remplacer par de nouveaux tableaux. Cependant, moins d'un siècle suffit à transformer complètement le goût général, si bien qu'en 1610, le gouvernement rendit un décret défendant de détruire les mosaïques primitives qui pouvaient encore subsister, et ordonnant que dans le cas où leur remplacement serait jugé indispensable, il en serait fait, au préalable, un dessin très exact afin de les rétablir le plus fidèlement possible, telles qu'elles avaient dû être autrefois.

Le travail de destruction commença donc dans le vestibule vers 1530, et vingt ans après, toute la partie du milieu, comprise entre les deux grandes portes, était décorée de mosaïques nouvelles. C'est ainsi que nous voyons aujourd'hui sous cette galerie, à côté

d'œuvres archaïques des XIIe et XIIIe siècles, des mosaïques exécutées vers 1545 d'après les cartons du Titien : *Saint Marc en habits pontificaux,* ou d'après ceux du Pordenone et de Salviati *la Crucifixion* et *la Descente de Croix*), soit par les frères Francesco et Falerio Luccati, soit par Domenico Santi ou quelque autre mosaïste célèbre de l'époque. Parmi ces tableaux, *la Résurrection de Lazare* et *l'Inhumation de la Vierge* sont regardés comme les meilleurs.

A l'aspect de ces œuvres conçues par des maîtres d'un talent indiscutable, exécutées avec une rare habileté pratique, nous pouvons dès maintenant faire une remarque que viendra confirmer l'examen plus complet de la basilique, c'est que là, comme partout ailleurs du reste, les anciennes mosaïques, d'une composition plus simple, plus sèchement exécutées il est vrai, sont cependant celles dont l'effet décoratif est le plus saisissant. Il semblerait en effet que des images dont les modèles sont pris dans la nature, dont le dessin est plus exact, le modelé plus savant, dont la composition a exigé une plus grande recherche, dussent l'emporter sur des œuvres encore un peu barbares : c'est le contraire qui a eu lieu. Les ouvrages exécutés par les artistes du XVIe siècle, et surtout ceux qui portent une date postérieure, sont à tous les points de vue les plus faibles et les plus insignifiants ; ils dépassent le but et manquent l'effet voulu. Les mosaïques des XIe, XIIe et XIIIe siècles au contraire, exécutées par d'inhabiles des-

sinateurs, indiquées par les traits les plus indispensables et les plus caractéristiques, sont d'une réalité saisissante. Cette comparaison, facile à faire à Saint-Marc, indique bien, que l'art ne consiste pas dans une imitation servile et parfaite de la nature, mais dans l'expression de la vérité idéale, et que la décoration d'un édifice comporte des lois bien différentes de celles qu'il faut observer pour peindre un bon tableau.

A l'intérieur de l'église, le *Nouveau Testament* se déroule tout entier sur l'immense surface des voûtes et des murailles ; mais, tout d'abord le Christ apparaît au-dessus de la porte principale assis sur un trône, bénissant, ayant à ses côtés la sainte Vierge et saint Marc ; c'est une mosaïque du plus pur style byzantin, et une des plus belles qui se puissent voir : elle date du XIe siècle.

Au centre de la première grande coupole, le Saint-Esprit anime de son souffle divin les douze Apôtres et les quatre Evangélistes rangés en cercle autour de lui. Plus bas, entre les petites baies qui éclairent la voûte, seize figures représentent les nations païennes chez lesquelles Jésus envoya ses disciples prêcher l'Evangile ; quatre grands anges aux ailes déployées occupent les pendentifs. Cette magnifique composition est encore, sauf quelques restaurations, telle qu'elle a été exécutée au XIe siècle ; elle est d'un effet saisissant et donne plei-

Basilique de Saint-Marc. — *Le Christ.* — Mosaïque.

nement raison au sentiment que nous exprimions tout à l'heure.

La voûte cylindrique qui fait suite à cette première coupole est consacrée à la Passion de Notre-Seigneur. Les deux épisodes les plus remarquables sont : *le Christ devant Pilate* et *l'Ange annonçant à Marie-Madeleine la résurrection du Sauveur*. Dans le voisinage de ces belles œuvres, un certain Lorenzo Ceccato est venu placer, en 1609, de bien vilains prophètes; ils sont laids, lourds et gesticulent d'une façon désordonnée.

Du haut de la coupole centrale, Notre-Seigneur bénit, assis sous un *velum* étoilé que soutiennent des séraphins; autour de lui rayonnent les vertus chrétiennes. Tout cela est admirable de style et d'exécution. Les quatre Evangélistes, placés dans les pendentifs, écrivent abrités sous des édicules, et plus bas, dans les angles, quatre personnages portant chacun une urne inclinée sur l'épaule, personnifient les quatre fleuves de l'Eden : le Gange, le Géhon, le Tigre et l'Euphrate. La plupart de ces mosaïques, datent du XIIe siècle; celles de la coupole seraient peut-être plus anciennes et remonteraient au XIe.

Le XIIe siècle nous a encore laissé un magnifique souvenir dans la coupole qui s'élève au-dessus du chœur. Sous la bénédiction du Rédempteur qui domine la scène, la sainte Vierge, drapée dans un grand voile noir brodé d'or majestueusement posé, est entourée de treize prophètes, parmi lesquels Salomon, David et Jérémie se font surtout remarquer par la netteté du dessin et la franchise de la couleur; les Animaux apoca-

lyptiques occupent les pendentifs. Ces mosaïques largement traitées, imposantes d'allures, simples de dessin, éclatantes de coloris, ont une grande analogie de caractère avec la mosaïque absidale de la cathédrale de Torcello : c'est du grand art. Si elles ne sont pas de la même main, elles appartiennent à la même école et semblent faites d'après les cartons d'un même maître.

Au fond du chœur, dans la voûte de l'abside, un Christ colossal est assis sur un trône et bénit. Cette figure drapée dans de somptueux vêtements est grave et solennelle, mais le regard est fixe et les traits du visage sont durs. Un certain Petrus, l'auteur de la mosaïque, a signé son œuvre, et les comptes de la Trésorerie vénitienne nous apprennent qu'elle a été exécutée en 1502. Cet artiste se serait donc inspiré de la plus sombre époque byzantine ; il aurait pu s'attacher à rendre la douceur, la sérénité d'un Dieu de bonté et d'amour, car les types de ce genre ne manquaient pas autour de lui à cette époque ; il a préféré reculer de quatre siècles pour trouver son modèle et faire reparaître le Christ oriental, Dieu de crainte, aux pieds duquel il faut se prosterner dans l'épouvante en implorant sa miséricorde. Ce sentiment est tellement contraire à la religion du xve siècle, toute de foi et d'espérance, qu'il faut admettre : ou bien que Petrus n'a été qu'un copiste, et non un créateur, et que nous avons sous les yeux la reproduction à peu près textuelle d'une mosaïque dégradée ayant fait partie du grand ensemble pri-

mitif; ou bien, que la signature Petrus a été refaite au XVIe siècle, en même temps que la mosaïque, et qu'elle désigne un artiste ayant travaillé à Saint-Marc au XIIe siècle; nous trouvons en effet, sur la porte qui mène de la basilique au palais, un tableau représentant Caïn et Abel, signé du nom Petrus et daté de 1159. Cette dernière hypothèse est donc de beaucoup la plus admissible. Une magnifique bordure encadre le fond d'or de la voûte et, au-dessus du Christ, on voit les figures de saint Nicolas, saint Pierre, saint Marc et saint Dominique rangées debout dans l'ordre que nous indiquons.

De chaque côté du chœur, les chapelles dédiées à saint Pierre et à saint Clément occupent les deux absides secondaires; elles sont complètement couvertes de mosaïques représentant des faits ou des légendes relatives à la vie des deux saints.

Si nous revenons au transept, nous trouverons *la Vie de saint Jean l'Evangéliste* représentée dans la grande coupole de gauche; celle de droite nous montre *la Croix* et plusieurs figures de saints. Parmi les chapelles latérales, il en est une, dédiée à Notre-Dame *dei Mascoli* qui est célèbre; on y voit la *Vie de la Vierge* exécutée en 1430 par Michele Zambono, et l'*Arbre généalogique de la Vierge*, copié, d'après le carton de Salviati, par les mosaïstes Vincenzo Domenico et Antonio Bianchini en 1542.

Il serait véritablement fastidieux d'énumérer tous les tableaux et les figures dont les frères Zuccati, les Griso-

gonos, les Rizzio, les Bianchini, Marini, Salviati et tant d'autres mosaïstes ont couvert toutes les parties visibles de la basilique, pendant les XVIe et XVIIe siècles. La sacristie seule exigerait de longues pages : elle est éblouissante d'or et de personnages au milieu desquels on peut citer une Madone d'après Titien, faite par Rizzio en 1530[1].

En entrant dans Saint-Marc, nous avons laissé à dessein de côté la partie droite du vestibule, il est temps d'y revenir. De ce côté se trouvent le baptistère et la chapelle Zenon qui le précède. La coupole qui couvre la chapelle est ornée d'une belle mosaïque représentant, au sommet, Jésus, dans une gloire, assis sur un arc-en-ciel et environné d'anges ; tout autour, sur les parois de la voûte, les douze apôtres baptisent les gentils.

[1] De tout temps, il y eut à Venise une école de mosaïque. Créée par les Byzantins lorsqu'ils furent appelés à la décoration de Saint-Marc, elle est encore florissante de nos jours, et pendant tout ce temps, c'est aux verreries de Murano que les mosaïstes sont venus demander l'or et les cubes d'émail qui leur étaient nécessaires.

Dès le Xe siècle, quelques mosaïques avaient été placées dans l'ancienne basilique de Saint-Marc, mais le doge Domenico Silvo fit commencer les grands travaux de décoration. Ils furent continués pendant les XIIe et XIIIe siècles ; outre les grandes compositions, il reste de cette époque comme nous l'avons vu, l'histoire de saint Pierre et de saint Clément dans le chœur, la Madone du vestibule et la procession de Saint-Marc sur la façade. Pendant ce temps, les peintres florentins venaient apprendre l'art de la mosaïque aux leçons de cette école, et lui emprunter des maîtres. Le XVe siècle nous a laissé le souvenir de Michele Giambono ou Zambono 1430, de Sylvester 1458, d'Antonius 1458. Au XVIe siècle, les mosaïstes ne sont plus que des copistes reproduisant les œuvres de véritables peintres, mais la finesse de leur exécution, l'habileté de leur technique les a rendus

Dans le baptistère, le Sauveur, debout au milieu des eaux du Jourdain s'incline pour recevoir l'eau sacrée que Jean lui verse sur la tête. Trois anges rangés en file et respectueusement agenouillés assistent à cette cérémonie, tandis que la colombe, emblème du Saint-Esprit, plane dans les airs et qu'une étoile rayonnante brille au ciel. Cette composition est certainement d'une naïveté extrême, barbare même, dessinée avec une flagrante incorrection, mais elle a une expression vraie, un sentiment profond, et certes, ce n'est pas là une scène banale et muette. La pose et le geste de saint Jean sont presque naturels, on sent l'effort de l'artiste pour arriver, malgré son inexpérience, à exprimer sa pensée.

A côté de ce beau tableau, diverses mosaïques relatent les principaux épisodes de la vie du Précurseur, et dans la demi-lunette formée par l'arcade du fond,

célèbres ; ce sont Grisogonos, 1507, le dernier des Grecs ; puis en 1517, Vicenzo Bianchini qui entre à l'atelier de mosaïque en même temps que Mario Rizzio : Francesco et Valerio Zuccato sont chargés en 1530, d'importants travaux dans le vestibule ; il faut encore citer parmi les mosaïstes de cette époque Antonio Marini, Gian Antonio Bianchini, Bozza, Domenico Bianchini, Salviati, Lorenzo Ceccato. Au XVIIe siècle, Luigi Gaëtano travaille en 1617 d'après les cartons de Maffeo Verona ; en 1618, Francesco Turresi est employé à la réfection d'anciennes mosaïques ; Cignola travaille dans la basilique jusqu'à sa mort survenue en 1700. Le XVIIIe siècle peut revendiquer les ouvrages de Pozzo exécutés vers 1728, d'autres datés de 1734 et 1768 ; enfin le XIXe siècle est représenté par le *Jugement dernier* de la façade, mis en place par Latanzio Quareno en 1836. L'atelier de mosaïque de Venise n'a pas cessé de travailler de nos jours ; non seulement il répare autour de lui les anciennes mosaïques détériorées, mais il a fourni deux hommes, MM. Salviati et Facchina, qui ont eu l'honneur de fonder l'atelier de Paris en exécutant les mosaïques du foyer du Théâtre de l'Opéra.

BASILIQUE DE ST MARC, VENISE
BAPTISTERE
d'après une aquarelle de M. C. Meyeux

UNIV. OF MICH.

Jésus est représenté sur la croix entre la Vierge sa mère, et saint Marc : pieux rapprochement, qui montre le divin sacrifice et fait comprendre la vertu du premier sacrement qui en est la conséquence.

Basilique de Saint-Marc. — *Le Baptême du Christ.* — Mosaïque.

La coupole de la chapelle Zenon et le tableau du Baptême font encore partie de ces belles mosaïques que nous ont légué les XIe et XIIe siècles. Le *Crucifiement* est de beaucoup plus moderne ; deux petites figures humblement prosternées aux pieds de la croix, peuvent

servir à en fixer la date : ce sont les portraits du grand chancelier de la République et du doge Gradenigo mort en 1342.

Malgré cette multitude de figures d'apôtres, de prophètes, de saints, d'anges, d'archanges, de héros, de martyrs, malgré la richesse inouïe des matériaux, malgré tant d'or, l'intérieur de Saint-Marc est austère et grave, et son opulence a quelque chose de sacré. Tout y brille dans l'ombre, et semble accuser l'ardeur d'une foi vive comprimée par une religion violente et fatale. Mais quand un rayon de soleil, passant à travers la grande rosace gothique, vient illuminer le temple, tout flamboie, tout vibre, tout étincelle; d'innombrables personnages se meuvent au milieu d'une atmosphère d'or en fusion, chatoient comme les pierreries d'une parure royale; il se répand alors dans l'édifice une telle splendeur, qu'il est difficile d'en supporter l'intensité. L'effet est d'une puissance inouïe.

En entrant dans Saint-Marc, l'étonnement est encore augmenté par l'incertitude où l'on est de ne savoir où porter le regard; on voit tout et rien ne frappe, l'œil est illuminé, mais l'esprit reste indécis; et ce sentiment très réel vient de ce que l'architecture a cédé son droit de priorité à la décoration. Ici, cette dernière domine tout, il n'y a plus de lignes, il n'y a plus de plans, il n'y a plus de proportions satisfaisant à la fois l'esprit et la raison, tout est sacrifié à la couleur, à la

richesse, à l'effet pittoresque. Aussi, lorsque sous l'influence des rayons du soleil, les parties restées dans l'ombre demeurent encore mystérieuses, lorsque les visions apocalyptiques semblent prendre un corps, que les grandes figures s'agitent et que les voûtes d'or flamboient, Saint-Marc n'est plus un temple ; c'est une apothéose glorieuse, un triomphe éblouissant où l'histoire de la chrétienté tout entière fait cortège au Christ triomphant.

l'anneau sculpté, Torcello.

CHAPITRE XVI

TOSCANE. — FLORENCE. — PISE

Florence. — Le mont San-Miniato. — La basilique et sa fondation. — Sa construction. — Intérieur. — Mosaïque de l'abside. — Son origine. — Cathédrale de *Santa Maria del Fiore*. — Mosaïque du Couronnement de la Vierge. — Mosaïque de l'Annonciation. — Tableaux en mosaïque au musée du Dôme et au Bargello. — Baptistère de Saint-Jean. — Son origine. — Son architecture. — Mosaïques de la coupole, des galeries, de la tribune. — Cathédrale de Pise. — Mosaïque de l'abside et du transept.

Frise mosaïque. — Venise.

CHAPITRE XVI

TOSCANE. — FLORENCE. — PISE

BASILIQUE DE SAN-MINIATO

Sur la colline la plus rapprochée de Florence, s'élève une belle église formant, avec les constructions qui l'avoisinent, un massif dont la silhouette ferme et vigoureuse se détache nettement sur le ciel : c'est la basilique de San-Miniato.

Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, il existait en ce lieu, situé alors au milieu des bois, un oratoire dédié à saint Pierre ; mais à une époque restée indéterminée, il avait été remplacé par une église. Charlemagne, à son passage à Florence, en 774, donna à cette église le titre de basilique et la dota généreuse-

ment, à la prière de sa femme Hermangarde. Voilà tout ce que l'on sait sur l'origine de cette célèbre basilique.

En l'année 1013, l'évêque de Florence *Alibrando* ou Hildebrand, avec l'aide de l'empereur Henri II et de sainte Cunégonde, fit reconstruire entièrement la vieille église qui tombait en ruines ; et comme, à la place où s'ouvre aujourd'hui la *Porta-Santa*, on avait découvert le corps de saint Miniato, confesseur, martyrisé au IIIe siècle sous le règne de Dèce, on décida de placer la nouvelle basilique sous son patronage. Quelques années plus tard, vers 1030, le même évêque Hildebrand fit édifier, pour compléter son œuvre, un palais et un hôpital.

A la fin du XIIIe siècle, en 1294, les Florentins, excités par le zèle de leur évêque André de Mozzi, firent subir au monument une transformation complète; ces travaux ne prirent fin qu'en 1320, sous l'épiscopat d'Antonio d'Orso, successeur de Mozzi; mais le palais et l'hôpital ne furent pas compris dans cette réédification, ils purent être conservés jusqu'en 1389, époque à laquelle l'évêque Ricasoli les remplaça par le bâtiment crénelé, sévère d'aspect, à peine percé de quelques fenêtres trilobées, que nous voyons aujourd'hui adossé à l'église. La tour massive, qui lui fait pendant, a été élevée en 1499 par Baccio Agnolo pour remplacer l'ancien campanile qui menaçait ruine. Enfin, c'est sur le sommet du *monte San Miniato* que

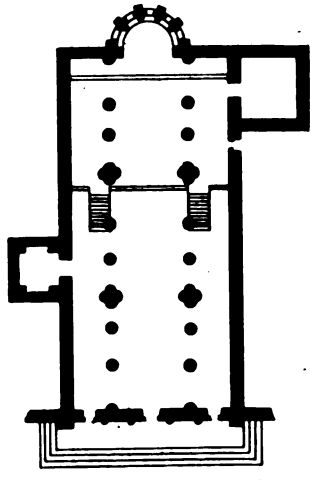
Michel-Ange, devenu ingénieur militaire pendant le fameux siège de Florence en 1529, élevait ses bastions et établissait de formidables batteries destinées à protéger la ville.

Aujourd'hui, forteresse et basilique sont entourés de bosquets fleuris ; une autre église, *San Salvatore*, s'abrite dans un massif de hauts cyprès, et des rampes savamment ménagées descendent jusqu'aux portes de la ville.

Le mont San-Miniato est un point décoratif d'une incroyable importance dans l'aspect général de Florence. Lorsqu'on en fait la peu fatigante ascension, on arrive à de belles terrasses et à une large plate-forme d'où la vue embrasse un panorama sans égal. L'Arno serpente à travers ce merveilleux pays de Toscane, et sur ses deux rives, la ville la plus élégante, la plus artistique du monde, une cité que des générations successives d'hommes de génie se sont plu à embellir, étale fièrement les palais, les portiques, les dômes, les églises dont elle est si richement dotée. Tout autour, des collines pailletées de villas, ondulent, couvertes de pampre et de verdure, jusqu'aux portes de Fiésole et de Prato ; puis, toujours s'élevant, comme les gradins d'un immense cirque, les coteaux boisés vont se perdre dans la brume azurée en rejoignant la chaîne des Apennins qui ferme l'horizon.

On entre directement dans la basilique ; elle n'est

précédée d'aucun portique extérieur. A l'intérieur, elle est divisée en trois nefs, celle du milieu, plus large que les deux autres, se termine par une abside demi-circulaire. Cette disposition générale présente bien les principaux caractères de l'ordonnance des basiliques latines, mais elle en diffère par quelques particularités importantes, introduites à l'époque de la reconstruction d'Hildebrand et venues de Lombardie avec les architectes et les ouvriers qu'il avait chargés de ses travaux[1]. Ainsi, à la place des deux rangées de colonnes qui séparent habituellement les nefs, nous voyons de forts piliers composés de quatre demi-colonnes assemblées dos à dos; ces piles forment trois travées dans le sens de la longueur et supportent



Plan de la basilique de San-Miniato.

[1] Presque tous les édifices élevés dans l'Italie septentrionale pendant les XIe, XIIe et XIIIe siècles ont été construits par une corporation importante d'ouvriers que l'on désignait sous le nom de *Maestri Comacini;* l'origine de cette corporation remontait à plusieurs siècles.

L'invasion des Lombards ayant chassé devant elle une notable partie de la population, un certain nombre d'ouvriers se réfugièrent dans une petite île du lac de Côme, sous les ordres d'un seigneur appelé Francione; ils s'y établirent et résistèrent aux conquérants pendant quelques années. Forcés de se soumettre, ils ne le firent qu'après avoir obtenu d'importants privilèges. Les *Comacini* se répandirent alors aux alentours, apportant avec eux leurs traditions, leurs arts, et entreprirent la construction d'un grand nombre de monuments. Quelques-uns de ces francs-maçons descendirent au midi, d'autres remontèrent au nord, mais ils revenaient tous les ans,

de grands arcs en maçonnerie s'élevant au-dessus de la nef principale pour former arc-boutant entre les murs latéraux et relier les deux côtés de l'édifice. De plus, la partie verticale de l'abside est décorée d'une série d'arcades engagées formant un élégant portique ; cette adjonction entièrement due aux architectes de la Renaissance est nouvelle pour nous et ne s'est encore rencontrée dans aucune des églises que nous avons visitées.

Il est impossible d'indiquer avec exactitude à quel architecte furent confiés les travaux de reconstruction de San-Miniato, nous devons cependant nous rappeler qu'Arnolfo di Lapo, directeur des travaux de la commune de Florence, faisait subir au Baptistère de Saint-Jean, en 1295, une transformation toute semblable. Vasari, dans son enthousiasme admiratif pour l'œuvre d'Arnolfo, déplore que « l'on ait oublié ces beaux modèles lorsqu'on reconstruisit en marbre la façade de San-Miniato » ; il faudrait donc conclure, d'après le texte de Vasari, que le revêtement de marbre de

pendant l'hiver, au pays natal, se retremper dans une existence professionnelle commune, dans un courant d'idées artistiques général. Après avoir aidé Charlemagne à embellir sa capitale, ils se mirent au service des jeunes républiques naissantes en Italie et jusqu'au XIIIe siècle cette puissante famille d'artistes et d'ouvriers de toute sorte conserva le monopole des grandes entreprises. Ainsi s'explique cette similitude de style, cette fixité d'ordonnance, cette reproduction de formes presque identiques, dans la plus grande partie des édifices construits au moyen âge au nord de l'Italie. Venise et Pise, républiques maritimes, en relation directe avec l'Orient, en avaient rapporté des formules nouvelles que seules elles appliquèrent à la construction de leurs merveilleuses cathédrales, et purent ainsi se soustraire à l'influence des *Maestri Comacini*.

la basilique est postérieur à celui du Baptistère ; mais par qui et à quelle époque a-t-il été exécuté ? Nous ne pouvons être fixés à cet égard. Il n'en est pas moins vrai que cette façade, tout en étant d'un style moins heureux que celle du Baptistère, ce que nous accordons facilement, est un ouvrage encore remarquable, où les lignes principales de l'architecture sont nettement accusées par l'emploi du marbre vert noir de Prato, tandis que les surfaces, revêtues de marbre blanc, sont divisées en panneaux variés de forme, par des bandes étroites de marbre de couleur.

Plusieurs architectes de mérite travaillèrent, à différentes époques, aux restaurations et aux embellissements successifs de la basilique ; Zaccheria d'Andrea en 1383, puis Filippo Corsi en 1405 ; enfin, le célèbre Alesso Baldovinetti, qui ajoutait à son talent de peintre celui d'habile mosaïste, fut chargé de nombreux travaux en 1481.

La décoration architecturale de la façade se compose, au rez-de-chaussée, de cinq grandes arcades formées d'arcs peu saillants, retombant sur les chapiteaux de colonnes engagées. Trois portes ouvertes sous ces arcades, et encadrées de larges chambranles, donnent accès dans l'église. Au-dessus des trois arcades centrales, s'élève une large muraille décorée de quatre pilastres cannelés et terminée par un fronton. Dans l'axe, s'ouvre une fenêtre gracieusement encadrée que

Basilique de San-Miniato, vue intérieure.

surmonte une mosaïque à fond d'or. Sans avoir aucune donnée précise qui nous permette d'en fixer l'âge exact, nous pouvons dire que cette mosaïque est fort ancienne. Elle présente tous les caractères des tableaux dédicatoires placés par les moines grecs des XIe et XIIe siècles en avant de leurs monuments religieux ; nous en avons rencontré un bel exemple au porche du couvent de Grotta-Ferrata. Le Christ, assis sur un trône, lève la main pour bénir, ayant à sa droite la sainte Vierge et, à gauche, saint Miniato, tous deux debout ; c'est l'ordonnance ordinairement adoptée pour ce genre de peinture. Malgré les restaurations subies par cette mosaïque, on peut encore reconnaître dans les trois personnages une allure absolument byzantine que n'ont pas fait disparaître des retouches maladroites.

L'intérieur de la basilique est d'un effet saisissant : les charpentes apparentes richement décorées qui couvrent les nefs, les grands arcs de maçonnerie qui traversent celle du milieu, les élégantes arcades et leurs sveltes colonnes, les mille panneaux de marbre qui garnissent les parois et décorent toutes les surfaces, la brillante mosaïque de l'abside, l'exhaussement du chœur au-dessus de la crypte, les clôtures, l'ambon, les parapets, forment un merveilleux ensemble bien ordonné, ferme dans ses lignes, d'une coloration harmonieuse et mouvementée qui étonne d'abord par son originalité, mais satisfait l'esprit par sa simplicité, la régu-

larité de l'ordonnance et la juste pondération des masses. La crypte où se trouve déposé le corps de saint Miniato est demi-souterraine; sept marches suffisent pour en atteindre le sol. On y arrive par deux escaliers passant sous des arcs ouverts de chaque côté d'un autel situé dans l'axe de la grande nef, et adossé au mur de face du chœur. Le mot chapelle conviendrait mieux à cet élégant édicule, car l'autel est couvert d'une voûte cylindrique caissonnée, portée sur deux fines colonnes cannelées ; c'est une œuvre d'art d'un rare mérite, due au célèbre architecte Michelozzo Michelozzi vers 1465 : « Après la mort de Cosme, que Michelozzo avait aimé autant qu'on peut aimer l'ami le plus cher, Pierre de Médicis, son fils, fit élever à San-Miniato une chapelle en marbre par cet artiste qui, en outre, y sculpta de sa main un bas-relief représentant la devise de Cosme composée d'un faucon et d'un diamant [1]. »

Le chœur, auquel on monte par deux escaliers situés aux extrémités des bas côtés, ne faisait pas partie de la construction primitive. Il a été pris sur l'espace occupé par les anciennes nefs, de sorte que les colonnes et les piliers qui en formaient la dernière travée apparaissent coupées à peu près à la moitié de leur hauteur, tandis que leur base se trouve presque au niveau du sol de la crypte. Sur toute la largeur de la grande nef ce chœur

[1] VASARI. *Vie de Michelozzo Michelozzi.*

est fermé par un haut parapet ou chancel divisé en une série de panneaux décorés d'une délicate marqueterie de marbre, tous variés de formes et de dispositions et encadrés par des moulures sculptées et des champs de marbre colorés [1].

L'autel principal placé au fond du chœur, en avant de l'abside, est situé directement au-dessus du tombeau de saint Miniato. Un banc circulaire contourne le mur de l'abside, et forme le soubassement de la gracieuse arcature dont nous avons parlé tout à l'heure. Au-dessus, c'est-à-dire dans la voûte absidale, se développe la grande mosaïque.

Un Christ très grand, vêtu d'une tunique rouge apparaissant sous les plis d'un ample manteau bleu tissé d'or, est assis sur un trône, et occupe le centre du tableau. Le bras droit étendu, il bénit par un geste d'une imposante majesté, et de la main gauche, il tient le livre de la Sagesse appuyé sur ses genoux. La tête du Rédempteur est environnée d'un nimbe crucifère accompagné des lettres : A-Ω et les animaux apocalyptiques nimbés lui font cortège, accroupis à ses pieds; le nom des évangélistes : S. JOANES — S. MARCVS — S. MATEVS — S. LVCAS est écrit auprès de leur

[1] Ce genre de décoration, tout différent des marqueteries romaines, se compose d'un dessin géométrique tracé par une incrustation de marbre rouge ou noir dans un panneau de marbre blanc ; on en trouve un bel exemple au parapet polygonal du baptistère de Pise. Il a été employé au XIVe siècle.

tête. A la droite de Jésus, la sainte Vierge SMA debout, drapée dans une robe rouge tissée d'or que recouvre un manteau bleu, étend les mains vers son Fils comme pour implorer sa miséricorde ; à gauche, saint Miniato offre au Sauveur une couronne royale, en souvenir d'une tradition qui le désignait comme fils d'un roi d'Arménie. C'est en effet un jeune prince que représente la mosaïque; par-dessus une tunique bleue à manches assez courtes et étroites, il porte un manteau rouge et ses jambes sont chaussées de hauts brodequins noirs. A côté de sa tête on lit : S. MINIATVS REX EREMINIE; un paon et divers oiseaux sont disposés aux pieds de ces deux personnages. A côté de saint Miniato, un pélican, emblème de la sainte Église, occupe l'extrémité du tableau; il nourrit ses petits de son sang, et, au-dessus de sa tête, s'élève un arbrisseau couvert de fruits que viennent becqueter de nombreux oiseaux dispersés dans le feuillage. A l'extrémité opposée, auprès de la sainte Vierge, un palmier aux larges feuilles sort de terre, et des oiseaux se disputent ses fruits, une petite figure agenouillée à côté représente probablement le donataire ou un personnage de quelque importance, mais aucun nom, aucun signe particulier n'accompagne ce portrait. Cette belle mosaïque est entourée d'une bordure sur fond d'or, très fine d'exécution, exquise de détails, dans laquelle les figures en pied des quatre évangélistes se trouvent habilement intercalées au milieu d'ornements variés, de têtes

d'anges ailés, d'oiseaux et d'arabesques; le Saint-Esprit, sous forme de colombe, en occupe le sommet.

Peut-être existait-il autrefois dans l'abside de la basilique, une mosaïque contemporaine ou à peu près de la reconstruction de l'année 1013 : cela est possible. A cette époque, les relations entre Venise, Milan et Florence étaient fréquentes, et quelques-uns des mosaïstes grecs venus en Italie, pouvaient avoir été chargés de ce travail. En tout cas ce ne serait qu'un souvenir, car la restauration, ou pour mieux dire la réfection de 1295, a fait subir à la mosaïque une transformation presque générale.

Cependant, la petite figure agenouillée pourrait servir à établir l'origine ancienne de la mosaïque. Elle représente un moine portant l'habit de Saint-Benoît, sans la *cocolla*, le capuchon blanc des Bénédictins réformés de Cluny (930). Or, on sait que ceux-ci étaient installés au monastère de San-Miniato avant le xe siècle et qu'ils furent confirmés en 1013 par Hildebrand, à l'époque de la réédification de la basilique. De plus, il existe dans la sacristie une très ancienne fresque, en partie effacée, dans laquelle on peut encore voir saint Miniato accompagné de l'abbé saint Giovan. Gualbertus portant le même habit monacal que le petit personnage de la mosaïque. En s'appuyant sur ce rapprochement et sur l'apparence absolument byzantine de la mosaïque, on peut être amené à penser qu'Hildebrand n'a pas reconstruit la basilique de fond en comble, et que l'ab-

Basilique de San-Miniato. — Mosaïque absidale.

side déjà décorée d'une mosaïque par l'abbé Gualbertus[1] avait été conservée ; ou tout au moins, que si l'abside, comme le reste de l'église, a été reconstruite à cette époque, Hildebrand se serait attaché à faire reproduire la décoration qui s'y trouvait antérieurement placée, ainsi que le portrait du donateur. En tous cas, je le répète, ce que nous avons aujourd'hui sous les yeux ne peut rappeler que de loin l'ancienne mosaïque.

La date des grands travaux entrepris autrefois par l'évêque Mozzi, 1294, s'accorde bien avec l'apparence, le style de la mosaïque actuelle ; les types sont certainement byzantins, surtout le visage du Christ que l'on croirait descendu d'une voûte sicilienne, mais dans l'expression des physionomies, dans les gestes, dans les mouvements, dans les draperies des vêtements, dans tout l'ensemble enfin, il y a quelque chose qui indique la participation du génie italien à l'exécution de l'œuvre.

Il faut également tenir compte de la grande inscription en caractères gothiques peints ou gravés dans la frise du portique circulaire de l'abside ; bien qu'en grande partie effacée, on peut reconstituer les mots suivants :

ΛΡ . Ο . ϑΠΙ . ΜCCXCVII.....
ΤΕΡΡC ΡΡ ΤΙ.....ST O OPVS.

Anno Domini 1297... tempore... hoc opus.

[1] Vasari, dans la *Vie d'Andrea Tafi*, dit que l'on reconstruisit en marbre la façade de San-Miniato, en honneur de la conversion du bienheureux saint Giovanni Gualberto, citoyen florentin et fondateur de la congrégation des moines de Vallombrosa.

Cette inscription, remarque importante, ne fait pas partie de la mosaïque, et n'indique aucun nom d'auteur; mais elle désigne, selon nous, l'époque à laquelle remonte la décoration générale tout entière de l'abside. Il faut donc chercher l'auteur ou le restaurateur de la mosaïque parmi les artistes occupés à exécuter à Florence des travaux du même genre. Pouvons-nous l'attribuer à André Tafi, le plus ancien de tous, celui qui avait dirigé pendant un grand nombre d'années l'exécution des importantes mosaïques du Baptistère? Cela est peu probable. Tafi était déjà bien vieux, au moment où Mozzi commençait ses travaux; né en 1213, il avait quatre-vingt-deux ans en 1295. Mais d'autres artistes plus jeunes, ses collaborateurs au Baptistère, avaient, à cette époque, fait preuve d'assez d'expérience et avaient montré assez de talent pour être chargés d'un travail aussi considérable. Nous ne parlerons pas d'Apollonius ou Apollonio peintre de la vieille école, encore tout imbu des procédés byzantins, et sur lequel nous n'avons du reste que des données peu précises; nous nous arrêterons devant le nom et la personnalité d'un autre florentin.

D'après Vasari, le biographe nécessaire de tous les peintres de la Renaissance, Gaddo Gaddi, tout en suivant la manière grecque, se montra meilleur dessinateur que Tafi, et cet avantage devrait être attribué à l'amitié qui l'unissait à Cimabue. Vasari ajoute que : Gaddo profita si bien des leçons de Cimabue et des

conseils de Tafi qu'il osa entreprendre seul, au Baptistère, des figures de prophètes qui le mirent en grande réputation. Ses progrès furent rapides. Les administrateurs de la fabrique de Santa-Maria *del Fiore* lui confièrent le soin d'exécuter en mosaïque le couronnement de la Vierge dans un cadre demi-circulaire au-dessus de la porte principale. Les maîtres florentins et étrangers regardèrent cette mosaïque comme la plus belle de toutes celles qui se trouvaient alors en Italie. » En 1308, malgré son grand âge, Gaddo était appelé à Rome et chargé par le pape Clément V de terminer plusieurs grandes mosaïques. De retour en Toscane, il fut encore employé par les Tarlati, seigneurs de Pietramala, à orner de mosaïques une voûte de la cathédrale d'Arezzo[1]. Gaddo vécut soixante-seize ans et mourut en 1312, mais il avait formé deux élèves : l'un, Taddeo Gaddi son fils, lui succéda comme peintre; l'autre, Vicino, comme mosaïste. Ce dernier acquit une certaine réputation et termina la grande mosaïque de la cathédrale de Pise dont quelques figures sont entièrement de sa main. Gaddo Gaddi serait donc, selon nous, l'auteur, ou, tout au moins, le restaurateur de la mosaïque de San-Miniato. Alessio Baldovinetti la répara en 1491.

Malgré sa haute réputation, la basilique de San-Miniato est aujourd'hui déserte; les religieux qui en

[1] Vasari. *Vie de Gaddo Gaddi.*

avaient la garde ont été forcés de l'abandonner, les cérémonies du culte n'y sont plus célébrées ; seul, l'autel de Michelozzo est encore desservi, et quelques fleurs desséchées, pieusement déposées sur les dalles mortuaires, feraient supposer qu'elle est devenue la basilique funéraire du grand *Campo santo* qui l'avoisine. A travers ce silence et cet abandon, les belles œuvres d'art dont elle est ornée prennent une valeur considérable : l'ambon de marbre incrusté de marqueterie, le chancel du chœur, les stalles de bois sculpté, les bas-reliefs de marbre et de terre cuite sont autant de merveilles signées des plus grands noms du xve siècle.

Au milieu de ces morts, de ces pierres et de ces souvenirs, la mosaïque de l'abside est le seul point où l'existence semble s'être réfugiée : les personnages paraissent respirer, les animaux se mouvoir, les oiseaux voltiger, les fleurs égayer cette vie de leurs brillantes couleurs.

La puissance décorative de cette peinture est donc considérable. Nous ne saurions en dire autant de sa valeur religieuse, car la donnée principale, quoique simple en elle-même, se trouve compliquée par trop de détails, qui nuisent à sa grandeur, et s'opposent à ce que l'idée véritablement chrétienne puisse s'en dégager nettement.

CATHÉDRALE DE SAINTE-MARIE DES FLEURS

Nous venons de le voir, Vasari ne tarit pas d'éloges sur le talent de mosaïste de Gaddo Gaddi, et désigne comme étant une de ses œuvres les plus remarquables le *Couronnement de la Vierge* placé à l'intérieur du Dôme de Florence. C'est en effet à l'intérieur de cette église que se trouve la célèbre mosaïque; elle est placée au-dessus de la porte d'entrée principale, et encadrée dans une arcade ogivale.

L'histoire de la cathédrale de Florence est trop connue pour la refaire ici; l'œuvre commune d'Arnolfo di Lapo, de Giotto et de Brunelleschi, est encore telle que l'ont conçue et exécutée ces maîtres, et s'élève dans toute sa gloire au centre de la ville. Deux mosaïques concourent à la décoration de ce temple merveilleux : l'une, située à l'intérieur a été faite par Gaddo Gaddi, l'autre, placée à l'extérieur, est due à l'illustre peintre Domenico Ghirlandajo.

La première représente le *Couronnement de la Vierge*, la *Madonna Incoronata*. Deux personnages en occupent la partie centrale : à droite, Jésus-Christ, assis, vu presque de profil, bien que son visage soit à demi tourné vers le spectateur, fait face à la sainte Vierge, également assise et posée comme lui. Notre Seigneur lève les deux mains ; de la droite, il bénit, les deux premiers doigts et le pouce étendus ; de la gauche, il

dépose une couronne royale sur la tête de sa mère. Celle-ci s'incline, baisse un peu la tête, croise les bras, exprimant par ces divers mouvements une sorte d'humilité, et, d'une main, fait un geste qui témoigne de sa reconnaissance. Autour de ces deux figures principales sont groupés les quatre symboles des évangélistes; à gauche le Bœuf et l'Aigle, à droite le Lion et l'Ange. Et pour accompagner cette scène, deux groupes d'anges, disposés les uns au-dessus des autres suivant la courbure de l'arc ogival, donnent un concert céleste auquel chacun prend part en jouant d'un instrument différent, longues trompettes ou courtes flûtes. Au sommet de l'arc, des chérubins couverts d'ailes diaprées complètent le divin cortège.

Tous ces personnages sont nimbés; le nimbe de Jésus est orné de la croix et environné d'un large filet noir, tandis que celui de la Vierge est entouré d'un double filet, l'un noir, l'autre blanc. Les animaux sont également nimbés, mais ils empruntent un caractère tout particulier à la façon dont ils sont groupés et contournés. Le Bœuf est un animal ailé dont la tête est renversée, les cornes en bas, le muffle en l'air; le Lion, couvert aussi de larges ailes, est tordu de même; tous deux, grâce à ce mouvement bizarre, contemplent le couronnement; placés un peu au-dessus des deux premiers, l'Ange, charmant adolescent au visage plein de douceur, et l'Aigle, fièrement dressé, participent

à la scène principale par un mouvement oblique plein de naturel et de grâce.

Le visage de la Vierge est celui d'une belle jeune femme, les yeux largement ouverts, les traits bien réguliers ; il ressort de toute sa personne, de son attitude et de son geste, un sentiment plein de respectueuse tendresse.

Le Christ est ici une personnalité toute nouvelle pour nous ; non seulement il est posé noblement et sans aucune raideur dans sa vaste robe tissée d'or, mais il y a dans son action, dans le mouvement de son corps, une sorte de familiarité qui n'est pas sans charme ; il ne cherche pas à étonner Marie par l'expression de sa toute-puissance, par sa majesté ; il dépose avec dignité, mais simplement, naturellement, la couronne sur le front de sa Mère, comme le témoignage d'un honneur qui revient de droit à la femme choisie entre toutes pour être la Mère d'un Dieu. Aussi, la physionomie de Jésus est-elle celle d'un tendre Fils ; avec ses longs cheveux rejetés en arrière en boucles flottantes, avec sa barbe peu épaisse encore, naturellement frisée, avec son visage ovale éclairé par un doux regard. Il ne représente plus le Dieu qui commande, Celui qui récompense ou châtie, mais bien le Fils de l'homme, faisant partager à Celle qui l'a porté dans son sein, la gloire divine qui l'environne.

Certes, lorsque Gaddo Gaddi a composé ce ravissant tableau, il avait rejeté, comme le dit Vasari, « tout ce

Dôme de Florence. — *Couronnement de la Vierge.* — Mosaïque, d'après un dessin de M. Clausse.

qui touchait à la manière grecque » ; il nous fait entrer avec lui dans une région sereine vers laquelle vont tendre tous les artistes du XIVe siècle. Ce sont d'autres sentiments bien différents des sublimes visions du byzantinisme, c'est l'amour, c'est la bonté, c'est la tendresse qui vont à présent dominer, accompagnés de la gloire dont la divinité doit toujours être environnée. Idéal nouveau auquel tendent maintenant le besoin des cœurs et l'élévation des esprits.

Malheureusement cette mosaïque est un tableau isolé; il ne fait pas partie intégrante de l'architecture de la cathédrale et n'ajoute rien à sa grandeur. Presque perdu dans l'ombre qui enveloppe cette partie de l'église, il se voit à peine, et, malgré la restauration exécutée vers 1842, il est difficile d'en saisir tout d'abord les nombreux détails et de comprendre la pensée de l'auteur.

Il y a lieu de faire, après cet examen, un retour vers la mosaïque absidale de San-Miniato; nous trouverons entre les deux peintures un certain degré de parenté, un air de famille bien naturel du reste, si Gaddo Gaddi en est l'auteur commun. Les Animaux évangéliques s'y trouvent, en effet, groupés à peu près de la même manière, et dans aucune autre mosaïque, nous n'avons jusqu'ici rencontré semblable disposition. Cette façon de faire participer ces symboles, éléments accessoires, à la scène principale, serait donc particulière à Gaddi; seulement, dans la mosaïque du Dôme, libre de toute

entrave, ne suivant que sa seule inspiration, il fait plus que de les grouper; par leur mouvement, par leur attitude, par leur expression, il les intéresse à la scène, ils en deviennent le complément, tandis qu'à San-Miniato, ils n'ont de valeur que par leur seule présence autour du trône de Jésus. Il faut donc admettre que cette dernière mosaïque a été exécutée antérieurement à celle du Dôme.

Cependant, la date de 1296 paraît acquise aux grands travaux de San-Miniato et le *Couronnement de la Vierge* a été fait avant 1308, époque à laquelle Gaddo, abandonnant Florence, s'était rendu à Rome pour se mettre aux ordres du pape Clément V. Quel immense changement se serait donc opéré dans l'esprit de l'artiste, dans sa façon de concevoir et de peindre pendant ce court espace de temps? Il nous semble bien difficile qu'à cette époque, époque de progrès il est vrai, mais de progrès encore lent, un tel pas eût pu être fait en si peu d'années. En 1300, Gaddo avait soixante et un ans, son talent avait acquis toute sa maturité, et il ne lui eût pas été possible de transformer aussi radicalement sa manière. Il faut donc penser que si la mosaïque du Dôme est d'un art plus avancé que celle de San-Miniato, si l'esprit, la facture, la composition et la conception en sont tout autres, cela tient à une cause indépendante de la volonté et du talent de Gaddo, cela tient à ce que la mosaïque de San-Miniato existait avant lui. Qu'il l'ait restaurée, qu'il lui ait imprimé, en la restaurant, une

allure plus moderne, qu'il l'ait encadrée d'une bordure d'ornements et de personnages composés et dessinés par lui, qu'il ait même imaginé d'assembler les évangélistes ou leurs symboles aux pieds du Christ, cela est à peu près certain; mais il était tenu de conserver la donnée primitive de l'œuvre, son ordonnance, la pose et le caractère des personnages; il avait à restaurer une mosaïque byzantine, et c'est bien une mosaïque byzantine qu'il nous a rendue.

Il serait peut-être téméraire de vouloir préciser davantage et de chercher à fixer une date; aucun document certain ne nous y autorise. Nous sommes réduits à baser notre opinion sur des appréciations personnelles et des similitudes de style. Or la mosaïque absidale de la basilique ambroisienne à Milan nous semble pouvoir être comparée à celle de San-Miniato, comme style, comme composition générale, comme types, comme disposition, et surtout comme puissance de coloration; il n'est donc pas impossible que toutes deux aient été faites à peu près à la même époque, c'est-à-dire vers la moitié du XIe siècle; ce qui concorderait du reste parfaitement avec la date de la reconstruction d'Hildebrand en admettant, comme cela est probable, que la décoration en mosaïque ait été exécutée après l'achèvement complet des grands travaux.

La cathédrale de Sainte-Marie des Fleurs possède, en dehors du *Couronnement de la Vierge*, une autre

mosaïque. Celle-ci est plus moderne; elle a été exécutée par un artiste de haute réputation, un des illustres peintres de la fin du xve siècle, un des maîtres de Michel-Ange, et l'on serait en droit de compter sur une œuvre originale, personnelle, pleine de qualités propres, de charme, d'élégance, sinon de haute valeur morale. Il n'en est rien cependant; Domenico Ghirlandajo n'a jamais été aussi faible que dans la composition et l'exécution de cette mosaïque; cet art, dans lequel il s'était essayé par curiosité d'artiste, pour ne rester étranger à aucun des procédés alors en usage, pour égaler plusieurs de ses contemporains, cet art toujours sévère avait tué son talent fait de grâce et de légèreté. Et lorsque Vasari écrit que « Domenico perfectionna la mosaïque plus que tout autre Toscan », il nous donne une bien faible idée de la valeur des mosaïstes de cette époque, ou du prix que lui et ses contemporains attachaient à une véritable mosaïque.

Au-dessus d'une des portes latérales du Dôme, sur le tympan d'un arc ogival, Ghirlandajo a représenté l'*Annonciation*. La scène se passe dans la cour d'un palais : sous la galerie d'un portique, dont la colonnade fuyante forme une ligne qui divise le tableau en deux parties presque égales, une jeune fille est assise sur une chaise à grand dossier et tient un livre de prière à la main. En dehors du portique, un ange aux longues ailes déployées, met un genou en terre pour offrir le Lys immaculé à Celle qui a été choisie.

Cette simple scène à deux personnages pouvait être naïvement interprétée, elle n'en eût été que plus touchante, tandis que Ghirlandajo en a fait une œuvre maniérée, sans grandeur ni caractère, sans fermeté dans le dessin, sans noblesse dans les attitudes, et de

L'Annonciation, mosaïque par Ghirlandajo, dessin de M. Clausse.

plus, d'une coloration violacée et jaunâtre tout à fait désagréable. Le gracieux artiste ne se montre vraiment lui-même que dans la belle guirlande de fleurs et de fruits dont le sujet est encadré. Si, comme le rapporte Vasari, Ghirlandajo se plaisait à dire que « la mosaïque était vraiment une peinture pour l'éternité », il eût été peut-être préférable pour sa gloire que le temps ait moins bien respecté son œuvre.

MUSÉE DU DOME DE FLORENCE. — OPERA DEL DUOMO

Comme nous le voyons, l'art de la mosaïque était encore en honneur à la fin du xve siècle à Florence,

mais il n'était plus appliqué aux grandes décorations religieuses; c'était un art amoindri, fuyant les grandes surfaces pour s'adonner aux œuvres d'un caractère plus intime, d'une portée moins haute.

Quelques artistes, d'une habileté technique indiscutable, s'étaient même exercés dans un genre tout nouveau et avaient entrepris de faire, avec des cubes d'une dimension très petite et une gamme de colorations extrêmement variées, des tableaux isolés reproduisant une tête ou le buste d'un personnage. Le musée du Dôme conserve un remarquable échantillon de ce genre de mosaïque : c'est le portrait de saint Zanobie représenté dans son costume épiscopal. Sa belle tête nimbée, mitrée, ornée d'une longue barbe blanche, se détache sur un fond de paysage bleuté composé de montagnes couronnées par des châteaux et des villes. Le visage est d'un dessin ferme et d'une belle coloration ; rien ne manque à la magnificence du costume, la mitre est enrichie de pierries, la chasuble brodée d'or est agrafée par un superbe joyau. Ganté de blanc, l'anneau pastoral au doigt, saint Zanobie bénit, et, de la main gauche, tient une crosse d'un remarquable travail. Ce tableau, bien fait pour l'ornementation d'un oratoire particulier ou d'une sacristie, a pour auteur Monte di Giovanni di Miniato, dit le Flora, artiste d'ailleurs assez obscur ; il est daté de 1505.

Nous trouverons un autre exemple de ce genre de

mosaïque dans l'ancienne chapelle du palais du Podestat, désigné à Florence sous le nom de *Bargello,* chapelle décorée par Giotto, délicieux assemblage d'œuvres d'art de différentes époques, où les magistrats du peuple pouvaient venir demander à Dieu de les éclairer avant de prendre de graves déterminations, et dans laquelle ils avaient l'habitude d'enfermer les condamnés à mort avant de les envoyer au supplice.

Le tableau dont nous voulons parler ne fait pas partie de la décoration générale; c'est un objet à part, distinct. Il représente l'apôtre saint Pierre: grande barbe, longs cheveux flottants, visage sévère largement dessiné, amples vêtements, on croirait presque à une copie d'une tête de Michel-Ange. La facture est toujours la même, minutieuse, précieuse même, très habile néanmoins, mais une bonne peinture aurait remplacé cette mosaïque avec beaucoup d'avantages.

BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN

Que, d'après certaines traditions, le Baptistère de Florence ait été primitivement un temple consacré au dieu Mars [1], qu'il ait été directement construit par la reine Théodelinde et dédié par elle à saint Jean-

[1] Dante, dans le septième cercle de son Enfer, rencontre Bocco di Mozzi qui lui dit : « Je fus de la cité qui quitta son patron pour saint Jean-Baptiste, aussi à cause de cela il l'attristera toujours par l'art qu'il protège. »

La statue de Mars, enlevée de son temple, était encore, à l'époque de

Baptiste devenu le patron de la ville, cela est pour nous d'une médiocre importance ; les opinions des auteurs varient tellement à ce sujet qu'il n'est guère possible de rien affirmer. Au reste, il ne reste dans ce que nous voyons aujourd'hui aucune trace appréciable d'une architecture antique, ni même de la construction d'une église ayant pu appartenir au IVe ou au Ve siècle. L'importance de l'édifice est d'ailleurs une raison suffisante pour écarter l'idée qu'il aurait pu être fondé par Galla Placidia ou par Théodelinde, car tout ce que nous connaissons des monuments érigés aux époques où vécurent ces deux princesses nous indique une architecture toute différente, et surtout des dimensions beaucoup moins colossales. Il ne faut donc pas faire remonter la fondation de l'église dédiée à saint Jean-Baptiste au delà de la fin du VIIIe ou au commencement du IXe siècle. Nous savons qu'elle était entourée de fossés, et qu'on y accédait, comme au tombeau de Théodoric, par quatre escaliers posant sur des arcs et correspondant à quatre portes.

L'église de Saint-Jean servit de cathédrale à la ville de Florence jusqu'au commencement du XIIe siècle ; devenue alors insuffisante, elle fut réunie à la paroisse

Dante, placée sur le *Ponte Vecchio;* car il ajoute un peu plus loin : « Sur le pont de l'Arno, il reste encore de lui quelques images. »

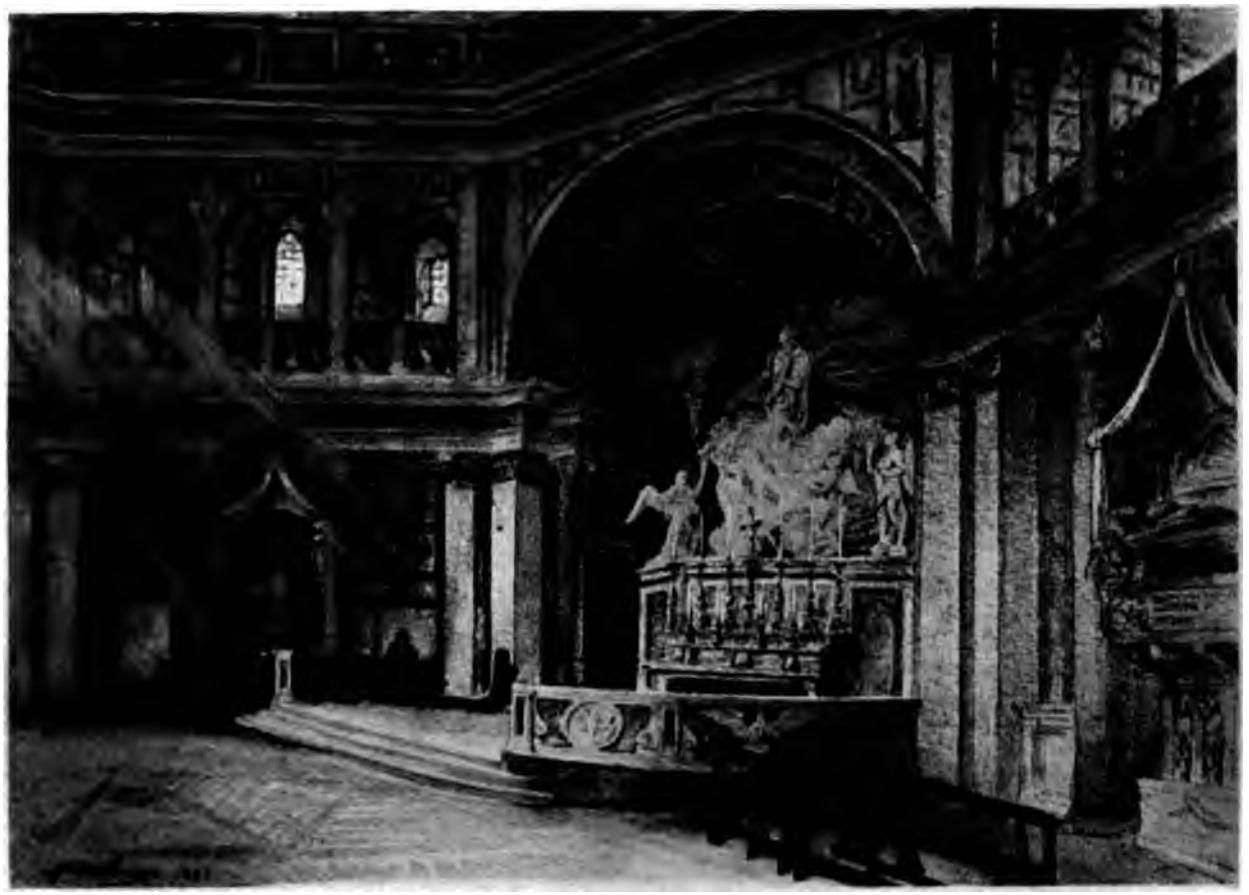
DANTE. *Divine Comédie.* — *Enfer.* Chant XIII.

En 1337, un débordement de l'Arno ayant fait écrouler une partie du pont, la vieille idole fut précipitée et ne reparut jamais.

voisine de *Santa-Maria Reparata* qui devint à son tour cathédrale sous le nom de *Santa-Maria dei Fiori*, et on l'affecta exclusivement aux cérémonies du baptême ; le prêtre appelé à la desservir prenait le nom de *Plebanus sancti Johannis Florentiæ*.

Le Baptistère était alors un grand édifice polygonal recouvert d'une vaste coupole éclairée par une ouverture ronde ménagée au sommet de la voûte ; ce qui lui donnait, quoique dans de moindres proportions, beaucoup d'analogie avec le Panthéon de Rome. En 1295, époque de grands changements à Florence, Arnolfo di Lapo, directeur des travaux de la commune, fut chargé de le restaurer. L'habile architecte, après avoir fait enlever les sarcophages et les tombes placées à l'extérieur, dégagea le soubassement du monument et le revêtit entièrement, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, d'une enveloppe de marbres d'une richesse merveilleuse. Chacune des huit faces extérieures fut délimitée aux angles par de fortes piles faites d'assises alternées noires et blanches, et ces faces étaient divisées dans la hauteur en deux étages, l'entablement du premier s'appuyant sur deux pilastres corinthiens, et celui du second étage portant sur trois arcs en plein cintre soutenus par des demi-colonnes engagées. Dans ces arcades on perça les fenêtres qui devaient éclairer l'intérieur. Telle est, encore aujourd'hui, l'architecture extérieure du Baptistère ; elle se compléta plus tard par la construction du grand attique sur lequel repose la toiture.

UNIV. OF MICH.



BAPTISTÈRE DE SAINT JEAN, FLORENCE
d'après une aquarelle de M. Clausse

A l'intérieur, la forme polygonale se retrouve régulièrement indiquée; toutefois, le côté qui fait face à la porte située vis-à-vis du dôme, a été renfoncé, et l'espace ainsi obtenu a été utilisé pour placer le maître autel. Cette sorte de tribune ou de sanctuaire est reliée à l'ensemble par une grande arcade tenant toute la largeur de la face dans laquelle elle est ouverte. Chaque angle est marqué par l'accouplement de deux pilastres, et, dans l'intervalle, deux colonnes de marbre, ornées de chapiteaux dorés, soutiennent un entablement général. Au second étage, chaque face est divisée par deux pilastres en trois entre-colonnements dans lesquels sont percées des arcades géminées retombant sur de petites colonnettes. En arrière circule une galerie éclairée par les fenêtres de la façade. Au-dessus de ce second étage, un attique peu élevé, décoré de panneaux rectangulaires, supporte la grande coupole.

Les voûtes du Baptistère présentent un vaste champ dans lequel sont venus s'exercer pendant deux siècles la verve artistique, le talent et l'habileté technique de tous les mosaïstes florentins, depuis Fra Jacopo jusqu'à Lippo et même jusqu'à Ghirlandajo, si l'on en croit la tradition.

Les plus anciennes mosaïques se trouvent placées au-dessus de la tribune et au sommet de la coupole. Elles représentent le *Jugement dernier*, traité dans un sentiment tout à fait byzantin, rappelant la mosaïque de la

cathédrale de Torcello par le style général, par les dispositions, par la manière d'interpréter les scènes et par le choix même des sujets. C'est encore le formulaire traditionnel qui a dirigé la main du peintre pour représenter les joies du Paradis et les terreurs de l'Enfer. Les parties inférieures de la coupole, et les panneaux de la galerie montrent des compositions ou des personnages d'une allure toute différente, dénotent un changement de style presque radical; c'est que, dans l'intervalle qui sépare la date des premières mosaïques de celles qui ont été exécutées en dernier lieu, Cimabue et Giotto étaient survenus, enseignant un art nouveau que les artistes florentins s'étaient empressés d'adopter et de cultiver.

Pour compléter le système octogonal régulièrement indiqué dans tout l'édifice, la grande coupole est divisée en huit travées partant de l'attique intérieur et allant, en diminuant de largeur, se réunir au-dessous de la lanterne; ce sont de larges fuseaux séparés par des nervures correspondant aux angles de la voûte. Cette vaste rotonde est entièrement décorée de mosaïques, mais, de même qu'à Torcello, les différents sujets sont séparés par des lignes horizontales en différentes zones dont la plus élevée forme une calotte percée à son sommet par l'œil de la lanterne.

Dans cette partie haute, dans cette région céleste, le Christ se tient debout environné des Hiérarchies de sa cour divine : les Chérubins et les Séraphins sont,

comme toujours, représentés par de petites figures nimbées, couvertes de quatre ou six ailes diaprées; les Dominations apparaissent sous la forme de grands anges nimbés, la bandelette au front, tenant en main un sceptre et marchant processionnellement, enveloppés dans des dalmatiques ou des robes enrichies de pierreries; les Puissances sont armées de la lance et du bouclier, elles portent le casque en tête et une riche cuirasse posée par-dessus de longs vêtements flottants.

Au-dessous de cette pompe divine, sur la face qui domine la tribune, Jésus, le Rédempteur du monde, assis sur un trône, est enveloppé dans une auréole ovale, en forme d'œuf, pour rappeler qu'il est le germe et le principe de toutes choses.

Cette figure colossale, haute de sept brasses, occupe seule la surface entière du segment de la voûte : ornée d'un nimbe crucifère enrichi de pierreries, le visage presque entièrement caché par une chevelure et une barbe abondante, elle semble devoir inspirer la terreur. Le Christ étend les mains pour montrer les stigmates de ses plaies et préside dans sa majesté imposante aux scènes qui se déroulent à ses côtés. Dans les parties voisines se trouvent des groupes d'élus entraînés par des anges qui sonnent de la trompette ; un peu plus loin, sont les apôtres et les évangélistes, tels qu'à la chapelle de Saint-Satyre, à Milan, régulièrement assis sur un banc à dossier élevé, tenant tous un livre à la main. Et l'Enfer est un lieu plein de flammes, où de

misérables réprouvés sont suppliciés par un diable effrayant qui les dévore et les broie dans ses mains et sous ses pieds.

Ces sortes de scènes, bien souvent répétées à cette époque, excitaient la verve et l'imagination des peintres, mais elles s'écartaient absolument du texte des Evangiles apocryphes dont les xe et xie siècles avaient donné des interprétations plus naïves, plus simples et plus sincères.

La mosaïque de Torcello et celle de Florence ont entre elles beaucoup d'analogie; les types du Christ et des différents personnages sont les mêmes, les anges et les archanges portent les mêmes attributs, sont de la même famille, il y a presque similitude dans la forme de leurs vêtements, dans les ornements dont ils sont enrichis, dans la façon dont ils sont drapés; les scènes elles-mêmes sont reproduites sans changement appréciable. Des deux côtés, le Christ fait le même geste, se trouve environné des mêmes apôtres, des mêmes évangélistes assis de la même manière, et les damnés sont suppliciés dans un enfer presque semblable. Les deux œuvres ont un tel caractère d'identité qu'il pourrait sembler naturel de les attribuer au même mosaïste. Cependant, bien que cette hypothèse ne puisse supporter un examen sérieux, il demeure acquis que les deux artistes ayant puisé aux mêmes sources sont arrivés, nécessairement, fatalement, à des résultats semblables. C'est là le fait de l'art byzantin : tout en laissant à ses

représentants une certaine liberté d'interprétation, il codifiait leur inspiration et les enfermait dans des règles dont ils ne pouvaient plus se départir.

Les autres faces de la coupole sont divisées en de nombreux panneaux représentant les différentes phases de la *Création du monde ;* l'*Histoire de Joseph ;* certains épisodes de la *Vie de Jésus*, de celle de *Saint Jean-Baptiste;* depuis l'*Apparition de l'Ange à Zacharie* jusqu'à la *Mort du Précurseur*. Des figures de prophètes, de patriarches et de saints décorent les panneaux de la galerie du premier étage, ainsi que ceux de l'attique. Ces mosaïques ne sont plus byzantines, l'allure en est tout autre ; on y constate une inspiration plus élevée, l'étude de la nature s'y fait déjà sentir ; la Renaissance a créé ces figures et les a animées d'un souffle nouveau. Malheureusement la construction de la lanterne est venue boucher l'ouverture de la coupole ; il s'ensuit que toute la décoration de la partie supérieure du Baptistère est plongée dans l'ombre et que du pavé de la nef il est impossible d'en soupçonner l'importance.

L'histoire de ces mosaïques a été entourée jusqu'à ces dernières années d'une obscurité assez profonde. Cependant, grâce à la savante étude faite par un éminent critique, M. F.-A Gruyer, nous pouvons aujour-

d'hui établir à peu près exactement la part qui revient à chacun dans l'œuvre commune[1].

Vasari, dans la *Vie des Peintres*, raconte qu'Andrea Tafi, peintre et mosaïste, chargé de la décoration du temple de Saint-Jean, étant allé à Venise pour se perfectionner dans la technique de l'art de la mosaïque, rencontra, parmi les artistes travaillant à la cathédrale de Saint-Marc, un Grec nommé Apollonius et qu'au prix de sacrifices importants, il le décida à venir à Florence l'aider à terminer les mosaïques du Baptistère. A en croire Vasari, il faudrait attribuer tout l'honneur du travail à Tafi, tandis qu'Apollonius, Fra Jacopo da Turrita, et Gaddo Gaddi n'auraient été que ses auxiliaires. On sait quelle passion patriotique entraînait Vasari à déconsidérer les étrangers aux dépens des Florentins ; or, d'après lui, Apollonius était grec, Fra Jacopo serait siennois, tandis que Tafi était florentin. Si nous trouvons dans cette partialité une première raison de n'ajouter qu'une faible créance au récit de Vasari, d'autres motifs plus sérieux peuvent nous démontrer qu'il est en tout point erroné. Le nom d'Apollonius, ce Grec qui aurait travaillé aux mosaïques de Venise, ne se rencontre pas sur la liste des artistes mosaïstes de Saint-Marc ; quelques auteurs, se basant sur ce fait, en ont même nié l'existence. Cependant, dans un contrat de l'année 1279, retrouvé par Del Migliore, on voit

[1] Les œuvres d'art de la Renaissance italienne au Temple de Saint-Jean. F. A Gruyer. 1875.

figurer le nom de *Magister Apollonius pictor florentinus;* la personnalité de cet artiste est donc bien établie; seulement, de Grec il devient Florentin. Tout ceci est néanmoins assez obscur.

Arrivons maintenant à Jacopo da Turrita ; nous allons découvrir dans le livre de Vasari une erreur bien plus considérable. On peut lire dans la mosaïque du Baptistère l'inscription suivante :

ANNVS PAPA TIBI NONVS CVRREBAT HONORE
AC FEDERICE TVO QVINTVS MONARCA DECORE
VIGENTIQVINQVE CRISTO CVM MILLE DVCENTIS
TEMPORA CVRREBANT PER SECVLA CVNCTA MANENTIS
HOC OPVS INCIPIT LVX MAI TVNC DVODENA
QVOD DOMINI NOSTRI CONSERVET GRATIA PLENA
SANTI FRANCISCI FRATER FVIT HOC OPERATVS
JACOBVS IN TALI PRE CVNCTIS ARTE PROBATUS[1].

Nous pouvons encore invoquer un passage des registres tenus par les consuls de l'Art de la Laine ou de *Calimala*, registres perdus aujourd'hui au grand regret de tous, mais dont le sénateur Strozzi a laissé une copie incomplète[2].

Andrea Tafi, né en 1213, n'avait que douze ans en 1225;

[1] Honorius III, 1216-1227; Frédéric II couronné empereur en 1220 par Honorius.

[2] La corporation des ouvriers en laine, portant le nom de *Calimala* était chargée d'entretenir et d'embellir à ses frais le temple de saint Jean et leurs consuls tenaient registre de ces dépenses. *Libri dei consoli di Calimala. Consoli dell' arte della Lana* ou *dell' arte di Calimala.*

c'est assez dire qu'il fut l'élève et non le maître de Jacopo. Il ressort également de cet examen, et cela d'une façon très claire, que le moine mosaïste du Baptistère de Florence est absolument différent du célèbre mosaïste romain Jacopo Torriti. Fra Jacopo, en effet, proclamé « maître entre tous » en 1225, ne pouvait guère avoir moins de trente ans à cette époque, il en résulterait qu'au moment des grands travaux de Sainte-Marie Majeure et du Latran, c'est-à-dire en 1295, il aurait eu cent ans ; les chiffres ou les dates ont une éloquence irrésistible. C'est donc à tort que Vasari a fait de ces deux artistes un seul personnage en les couvrant du nom de Jacopo da Turrita. Turrita, territoire dépendant de l'état de Sienne, ne doit pas être confondu avec Torriti, qui est un nom patronymique, ni le moine Fra Jacopo, avec Jacobus Torriti, qui a signé les mosaïques de Rome.

Quant à Gaddo Gaddi, sa part est plus facile à établir. Venu le dernier, contemporain de Cimabue et de Giotto, il fut probablement associé aux travaux du Baptistère vers 1260 ou 1270. Cet artiste touche à la Renaissance, son art s'en ressent et ses productions se distinguent nettement de celles de ces prédécesseurs.

Les mosaïques du baptistère de Saint-Jean sont le résultat des efforts d'un grand nombre d'artistes, la plupart restés inconnus, travaillant sous la haute direction d'un maître; les premiers appartiennent à l'école grecque ou byzantine ; les derniers sont les dis-

ciples de Cimabue et de Giotto, et précèdent de bien peu la Renaissance. Aussi, est-il facile de constater, comme nous l'avons déjà fait remarquer, une notable différence entre les scènes tirées de la vie de Jésus, ou de celle de saint Jean-Baptiste et les mosaïques qui occupent la partie supérieure de la coupole. Cette différence est encore plus marquée dans les figures de saints, de prophètes et de patriarches distribués dans les compartiments de la galerie, il y a là plus de liberté, plus de naturel, plus de mouvement, plus de vie, partant un sentiment plus élevé de l'art. Les voûtes du baptistère sont un champ clos où le grand art byzantin, réduit à n'être plus qu'un procédé de décoration, est venu, dans une dernière lutte, expirer aux pieds de la Renaissance représentée par ses précurseurs.

Vers la moitié du XIVe siècle, il fallut déjà songer à restaurer ces mosaïques. L'humidité, pénétrant par l'œil de la coupole resté ouvert, avait attaqué les ciments. Les consuls de l'art de *Calimala* chargèrent Agnolo Gaddi, fils de Taddeo et petit-fils de Gaddo Gaddi, de procéder à cette restauration. Les travaux furent commencés en 1346 ; toute la toiture faite en carreaux de marbre fut reprise, on refit les joints, on y coula un mélange de mastic et de cire fondus ensemble, afin de la rendre tout à fait étanche, et on éleva, comme nous l'avons dit, le grand attique extérieur autour de l'édifice. Ces travaux indispensables, une fois terminés, Taddeo s'attaqua

aux mosaïques et les restitua avec toute l'intelligence d'un artiste et la pieuse vénération d'un fils respectueux des œuvres et du talent de ses aïeux.

A la fin de ce même siècle, Lippo peintre florentin « peignit en détrempe l'histoire de saint Jean-Baptiste sur les volets du tabernacle; et comme il aimait aussi à travailler en mosaïque, il fit dans la même église, entre les fenêtres, au-dessus de la porte qui conduit à la Misericordia un ouvrage de ce genre qui fut regardé comme le meilleur de son époque, et il en restaura quelques autres avec un talent remarquable[1] ».

M. Gruyer fait remarquer avec raison, qu'il est bien difficile, sans renseignements plus précis, de distinguer l'œuvre de Lippo à travers l'énorme quantité de mosaïques qui couvrent la tribune, la coupole, l'attique, l'appui de la galerie et même le mur intérieur de cette galerie.

A la fin du xve siècle, en pleine Renaissance, un artiste florentin s'éprit de l'art de la mosaïque délaissé depuis plus d'un siècle par ses compatriotes, et en apprit la technique d'un Allemand qui allait à Rome implorer les indulgences du pape[2]. Alesso Baldovinetti, c'était le nom de cet artiste, fit alors au-dessus des portes de bronze du Baptistère quelques anges tenant la tête du Christ. Cet ouvrage fut très apprécié par les consuls de

[1] Vasari. *Vie de Lippo.*
Lippo né vers 1354 travailla au Baptistère en 1383.

[2] Vasari. *Vie d'Alesso Baldovinetti.*

la corporation de *Calimala*, et ils chargèrent Baldovinetti de réparer les mosaïques de la grande voûte. Cet artiste s'acquitta de cette tâche avec un soin extraordinaire et fut nommé, en 1483, conservateur des mosaïques du baptistère de Saint-Jean, avec un traitement annuel de cent florins. Sous sa direction, Domenico Ghirlandaio aurait exercé son talent de mosaïste au baptistère de Saint-Jean, mais aucune preuve ne confirme cette tradition.

L'œuvre de Baldovinetti ne laisse pas que d'avoir été considérable ; c'est à lui qu'il faut attribuer en grande partie du moins les mosaïques des voûtes de la tribune. Cette annexe à la construction primitive du baptistère, ajoutée au XIIIe siècle, n'avait pas reçu à cette époque le complément de décoration que nous lui voyons aujourd'hui. Commencées à la fin du XVe siècle, ces mosaïques ne furent achevées que vers le milieu du XVIe siècle.

Au sommet de la voûte d'arête, l'Agneau est représenté debout dans un médaillon central ; il est environné de huit figures de prophète comprises dans les segments à fond d'or d'un grand cercle divisé en huit parties symétriques par des montants ornés. Les arêtes de la voûte sont indiquées au moyen des gaines d'ornements dans lesquelles une figure accroupie, posée sur une sorte de chapiteau à volute, étend les bras pour supporter, à la manière des cariatides, le motif principal circulaire.

Sur les voussures : d'un côté Jésus-Christ bénissant

est assis sur un trône, de l'autre, la sainte Vierge tient l'Enfant divin dans ses bras ; les lunettes sont occupées par des attributs décoratifs. Le mur vertical qui forme le fond de la tribune n'a jamais été décoré. Ce sanctuaire est relié au baptistère par une grande arcade renforcée d'un arc doubleau porté sur deux colonnes. Ce motif donne lieu à deux archivoltes, toutes deux décorées de mosaïques à fond d'or ; sur la première, vingt-sept petites figures de saints debout, sont encadrées par des arceaux ; l'autre, archivolte, appartenant à l'arc doubleau, est divisé en dix-sept compartiments renfermant seize bustes d'apôtres ou d'évangélistes et au sommet celui de saint Jean SC̄S — IOAN — BATISTA.

L'art de la mosaïque a-t-il trouvé un emploi tout à fait judicieux au baptistère de Florence ? Nous ne le croyons pas. Si, d'après la tradition antique, les voûtes des édifices circulaires ou polygonaux devaient être décorées de peintures ou de mosaïques, ces voûtes, par leur courbure plus aplatie et leur moindre étendue, se prêtaient beaucoup mieux à recevoir une décoration de ce genre que cette énorme coupole elliptique qui s'élève dans l'ombre et dont les parois sont frisées par un jour insuffisant. En tout cas, la décoration eût sensiblement gagné à être nettement divisée en parties distinctes, au lieu de présenter cet assemblage véritablement indéchiffrable de figures et de scènes juxtaposées, serrées les unes contre les autres, formant un pêle-mêle confus que l'œil ne peut voir et que l'esprit ne peut facilement

analyser. Les figures de prophètes sont mieux à leur place dans les encadrements du parapet au premier étage ; cependant elles sont encore peu visibles, à cette hauteur, une table de marbre aurait suffi pour remplir le panneau. Nous ne parlerons pas des mosaïques des galeries; on les soupçonne sans les distinguer. Reste donc le grand arc et la tribune : ici, on le sent, la mosaïque devait s'imposer. C'est le sanctuaire, le point le plus vénéré du temple, le lieu où s'élève l'autel, il devait frapper les regards par sa magnificence, et la mosaïque était bien faite pour satisfaire à ce programme. Les artistes de la Renaissance ont adopté ce parti décoratif en s'inspirant aux modèles de l'antiquité romaine.

PISE

Un des résultats les plus importants de la grande querelle qui s'éleva entre l'empire et la papauté au XIe siècle, fut de permettre aux cités italiennes de s'ériger en républiques indépendantes. Pise, ville maritime déjà puissante, fut une des premières à profiter de l'affaiblissement du pouvoir impérial, et à se gouverner d'après ses propres lois.

Pour affirmer son indépendance, elle veut utiliser ses richesses à élever une superbe cathédrale; alors, elle rapporte d'Orient sur ses vaisseaux, non seulement

les matériaux nécessaires, les colonnes de marbre, mais elle fait venir des artistes grecs et, grâce à eux, produit une œuvre d'un caractère étrange, somptueux, théâtral, mais en même temps, grandiose et religieux où se rencontrent, dans un harmonieux voisinage, la hardiesse de l'architecture orientale et les conceptions simples et puissantes de l'art romano-italien.

Le plan de la cathédrale de Pise ressemble de très près au plan d'une basilique romaine. Cinq nefs, séparées par des rangées de belles colonnes de granite, donnent dans un transept : en face de la nef principale s'arrondit une grande abside précédée d'un chœur; nefs et transept sont limités par des murs droits s'élevant au-dessus des colonnades; ils sont percés de galeries à jour ou *triforium*, et sur ces murs portent directement les solives d'une magnifique charpente aujourd'hui masquée par des soffites ou plafonds caissonnés. Tout ceci est absolument classique; mais le génie oriental apparaît bientôt pour recouvrir d'une coupole élevée sur pendantifs, l'entre-croisement de la grande nef et du transept, et pour orner la façade d'une multitude de colonnettes de marbre formant une série de galeries à arcades s'étageant les unes au-dessus des autres.

Buschetto, le premier architecte de ce superbe monument, était-il Grec ou Italien? Son nom est écrit BVSKETVS dans l'inscription gravée sur son tombeau et le doute est encore possible; mais son successeur Rai-

naldo était bien Italien, peut-être même Lombard; il eut l'honneur d'assister à la consécration de l'église placée sous l'invocation de la sainte Vierge pendant l'année 1118.

Cette magnifique cathédrale ajoute à toutes les séductions d'une architecture pittoresque, gracieuse, élégante et presque classique, le mérite de posséder, au milieu de nombreux et superbes ornements, trois mosaïques d'un très haut intérêt. La plus importante décore la concha de l'abside; les deux autres placées à une grande hauteur ornent les voûtes hémisphériques qui, à chaque extrémité, terminent le transept.

La mosaïque principale représente, sur un fond d'or, trois personnages de grande taille, mais le Christ, placé entre la sainte Vierge et saint Jean, est d'une stature encore plus élevée que ses voisins. Sa physionomie, sans être tout à fait dure et barbare, a un certain caractère de gravité solennelle dans laquelle on retrouve le style de l'école byzantine ; cette sévère majesté est encore accentuée par les longs cheveux noirs qui lui tombent sur le col et par la barbe de même couleur qui encadre son visage. Notre-Seigneur est assis sur un large siège sans dossier, sorte de lit sur lequel est posé un épais coussin recouvert d'une grande draperie à dessins quadrillés. Ses vêtements, robe de pourpre et manteau bleu, sont complètement tissés et

striés d'or. Il tient, appuyé sur ses genoux, un livre ouvert sur lequel est écrit :

ЄGO SVM LVX MVNDI

et bénit de la droite, à la manière grecque, en rapprochant le pouce du quatrième doigt. A ses pieds rampent quatre animaux fabuleux : deux serpents et deux dragons ailés, qu'une inscription tracée sur une bandelette désigne pour être l'Aspic, la Basilic, le Lion et le Dragon de l'Ecriture :

Super aspidem et basilicum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.

Vous marcherez sur l'aspic et le basilic; vous foulerez aux pieds le lion et le dragon. (*Psaumes de David*, 90, v. 13.)

A gauche du Christ, la sainte Vierge, debout, est drapée dans un long voile bleu pâle ; à droite, saint Jean, le disciple bien-aimé de Jésus, jeune, imberbe, à la longue chevelure blonde, est vêtu d'un manteau verdâtre jeté sur une tunique blanche.

Cette composition répète, sauf la disposition des personnages accessoires, l'ordonnance de la grande mosaïque absidale, à la cathédrale de Messine. On y voit en effet trois figures de taille colossale : le Christ entre la Vierge Marie et saint Jean et ces personnages ont le même caractère dans les deux mosaïques. Cette remarque peut être intéressante, car les deux ouvrages

Cathédrale de Pise. — Mosaïque absidale, d'après un dessin de M. Clausse.

ont été exécutés presque à la même époque, et nous font assister, aux deux extrémités de l'Italie, à la chute de l'art byzantin et à l'apparition de la nouvelle école.

La coloration de la mosaïque de Pise, complètement réparée du reste, est claire, les tons des chairs et des vêtements sont cherchés avec une intention marquée dans les gammes pâles et douces, et l'on est arrivé par ce procédé à une harmonie de valeurs qui n'est pas sans charme.

En dehors de la tête du Christ, dont l'allure est encore un peu raide, la souplesse des vêtements, le naturel des gestes, la grâce des visages de la Vierge et de saint Jean nous éloigneraient tout à fait de l'école byzantine, si les proportions beaucoup trop allongées des personnages ne nous ramenait forcément à une époque encore ignorante des lois du dessin et de l'étude sérieuse de la nature. Si nous savions que Cimabue se soit jamais livré à la pratique de l'art de la mosaïque, ce serait à lui qu'il faudrait attribuer ce tableau ; on y rencontre, en effet, toutes les qualités et tous les défauts de ce maître qui le premier, en Italie du moins, eut le courage de repousser les erreurs de l'école byzantine. Cimabue avait beaucoup travaillé à Pise, dans les couvents ou dans les églises ; un certain saint François entre autres était regardé comme son chef-d'œuvre ; la tête du saint et les plis des draperies offraient, paraît-il, des qualités que jamais l'école grecque n'avait montrées

à Pise, ni même dans toute l'Italie[1]. Mais le biographe qui énumère avec admiration la plupart des peintures de Cimabue, n'aurait certainement pas manqué d'indiquer, parmi ses œuvres les plus importantes, la mosaïque du dôme, si elle eût été de lui. Il faut donc chercher son auteur parmi les artistes ayant fait partie de la première école de mosaïstes florentins, parmi ceux dont les productions, par le style et le caractère, peuvent le mieux être comparées à celles de Cimabue. Or, aucun d'eux n'était mieux placé qu'Andrea Tafi pour travailler dans le même esprit, avec le même sentiment; tous deux étaient disciples de la même école, contemporains et liés par une étroite amitié. De plus, en rapprochant le Christ du dôme de Pise de celui du baptistère de Florence, nous trouverons les mêmes défauts, les mêmes qualités, le même style, la même apparence. Nous pouvons donc admettre que la mosaïque de la concha de la grande abside a été exécutée sous la direction d'Andrea Tafi vers 1270 ou 1280.

La mosaïque qui décore la voûte hémisphérique située à la partie supérieure du bras droit du transept représente l'*Ascension de la Vierge*.

La Mère de Dieu, nimbée, entièrement enveloppée dans un magnifique vêtement blanc, éblouissant de

[1] Vasari. *Vie de Giovanni Cimabue.*

reflets argentés et parsemé d'étoiles d'or, est assise au centre d'une grande auréole à fond bleu d'azur, sur laquelle se détachent les rayons d'or qui, de tous les côtés, entourent le divin personnage. Quatre anges, aux corps sveltes, presque immatériels, aux grandes ailes déployées, soutiennent la gloire de Marie et l'emportent triomphante jusque dans les régions célestes.

Cette mosaïque est éclatante de lumière, pleine de fraîcheur et de charme ; c'est la reproduction d'une de ces rêveries mystiques, dignes du génie d'Orcagna. La simplicité du sujet en fait la grandeur ; Marie est seule, et le rayonnement de sa gloire céleste remplit le tableau tout entier.

Malheureusement cette ravissante mosaïque est en partie masquée par l'architecture de marbre d'un chapelle élevée vers la fin du XVIe siècle ; il faut en deviner toute la partie inférieure.

Vasari signale ce tableau ; dans la *Vie de Gaddo Gaddi*, il dit simplement : « A Pise, il exécuta dans la chapelle de l'*Incoronata* une image de la Vierge allant joindre le Christ qui l'attend au ciel. »

A l'extrémité opposée du transept, dans la voûte située à la partie supérieure de la chapelle *del Sacramento*, Gaddo Gaddi nous a laissé la plus admirable mosaïque qui soit jamais sortie de ses mains, la composition la plus suave qu'il ait peut-être jamais conçue : elle représente l'*Annonciation*.

Cathédrale de Pise.
Mosaïque, côté droit du transept,
d'après un dessin de M. Clausse.

Un ange vêtu d'une longue tunique blanche, les grandes ailes étendues, ploie le genou devant Marie et tient à la main une bandelette sur laquelle est écrit : AVE MARIA GRATIA PLENA. La Vierge est assise sur un trône de style gothique à dossier élevé ; elle est tout entière enveloppée dans les plis d'un ample voile bleu et attend, dans une pose pleine de grâce, de noblesse et d'humilité simple, la venue du messager divin. Devant elle, un lis, emblème de la pureté est placé dans un vase d'or. Tout en haut du tableau, Dieu, personnage nimbé vu à mi-corps, les cheveux et la barbe blancs, semble sortir des cieux, soutenu sur les ailes diaprées d'un groupe de quatre chérubins ; d'un geste, Il indique à l'ange la femme choisie pour être la Mère du Sauveur.

Autour du sujet se déploie une bordure d'ornements parsemée de médaillons renfermant des têtes de saints. L'allure de cette mosaïque est superbe, le style en est d'une rare pureté.

Vasari attribue les mosaïques du dôme de Pise au moine Fra Jacopo avec l'aide de Tafi et de Gaddo Gaddi. C'est encore là une erreur manifeste, car les mosaïques ne furent commencées qu'en 1300 alors que Fra Jacopo était mort ou avait plus de cent ans.

Si Gaddo Gaddi, mort en 1312, n'eut pas le loisir ou le temps de terminer lui-même ces belles mosaïques, elles furent achevées par Viccino son élève, qui s'était acquis comme mosaïste une réputation méritée.

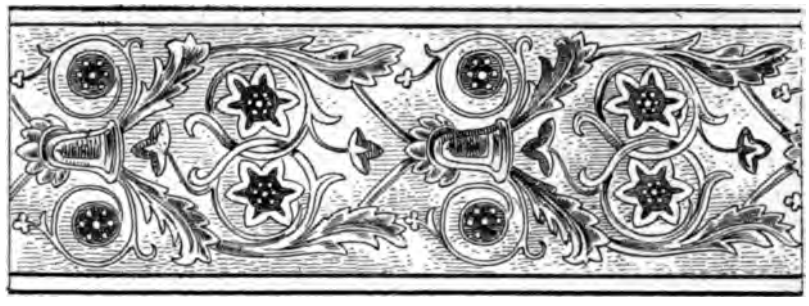
Avec les mosaïques de Pise, nous touchons à une époque nouvelle; les artistes qui les ont exécutées ont été, par les historiens modernes de l'art en Italie, désignés sous le nom de *Précurseurs*. Nous plaçant à notre point de vue spécial, et ne considérant dans la peinture que l'art de la mosaïque, ces artistes sont pour nous les derniers héritiers des grandeurs et des aspirations du moyen âge. Ils ont la foi de leurs devanciers, mais à l'idéal tout religieux des siècles précédents était venu s'adjoindre un nouveau besoin. A la puissance symbolique des anciennes mosaïques, Gaddo Gaddi, sous l'inspiration de Giotto, ajouta une expression plus vraie, fruit d'études faites sur la nature, et une composition plus savante, conditions nouvelles que devait remplir toute œuvre d'art à l'aurore de la Renaissance.

Aigle évangélique. Mosaïque. — Saint-Vital. — Ravenne.

CHAPITRE XVII

ROME

Restauration des églises aux XIIe et XIIIe siècles. — Eglise Sainte-Marie au Transtévère. — Ses transformations. — Mosaïques de la façade. — Les Vierges sages et les Vierges folles. — Intérieur. — La grande mosaïque absidale. — Scènes de la vie de la Vierge. — Tableau votif. — Eglise de Saint-Clément. — Eglise inférieure. — Chambre et habitation de saint Clément. — Sanctuaire de Mithra. — Reconstruction du cardinal Anastase. — Mosaïques de l'abside et de l'arc triomphal. — Origine de ces mosaïques.



Frise mosaïque. — Monreale.

CHAPITRE XVII

ROME

Les nombreuses restaurations opérées dans les églises de Rome pendant les XIIe et XIIIe siècles ont été l'occasion de nouveaux embellissements auxquels la mosaïque a pris une large part.

Malgré d'effroyables misères, résultats des premières querelles entre l'empire et la papauté, certains papes ont encore trouvé le loisir de construire des églises. Il faut s'en étonner, car si nous ne sommes plus au temps des terreurs religieuses et des dévastations barbares, Rome est encore le théâtre de scènes de meurtre et de pillage trop souvent répétées. Tantôt les antipapes et leurs partisans assiègent le pontife, tantôt les comtes féodaux lui font violence ; parfois, le sénat du Capitole le dépossède, ou le peuple, excité

par les tribuns, le chasse à coups de pierre. Grégoire VII est enlevé par des bandits une nuit de Noël, à l'autel de Sainte-Marie Majeure, et Gélase II est attaqué en plein conclave. Après tous ces crimes, viennent les Sarrasins qui remontent le Tibre et brûlent Saint-Pierre, les Allemands qui, à chaque élection, s'emparent de la ville pour appuyer leur candidat et combattre ses adversaires : au résumé, des querelles perpétuelles, du sang et des ruines.

Il est donc bien surprenant qu'au milieu de tels désordres, nous puissions constater quelques manifestations artistiques. Cependant, à travers tous ces bouleversements, bien des monuments religieux purent être restaurés, reconstruits, et même édifiés complètement. L'esprit général avait fait un grand pas vers un état de civilisation moins barbare, s'était élevé à des conceptions religieuses plus mystiques, et l'Eglise voulait par-dessus tout affirmer son pouvoir.

Aussi, dans les peintures ou les mosaïques de cette nouvelle époque, nous n'allons plus retrouver ces formes ridicules, ces figures étranges, tout cet art, empreint d'un caractère barbare, qui a marqué à Rome les siècles précédents. Le barbare s'était latinisé, son esprit s'était ouvert aux délicatesses de la pensée, avait senti le besoin d'une expression artistique plus élevée. Othon de Freisingen, venu en

Italie à la suite de Barberousse, et pensant y rencontrer des hommes de mœurs aussi grossières que ceux dont se composait l'entourage de l'empereur, pouvait à bon droit s'étonner du grand changement survenu chez ceux qui, depuis quelques années, avaient pris pied sur ce sol de souvenirs et de traditions. Il trouvait « qu'ils avaient quitté l'âpreté de la sauvagerie barbare, et qu'ils avaient pris dans les influences de l'air et du sol quelque chose de la douceur romaine ; qu'ils avaient acquis avec l'élégance de la langue, un peu de l'urbanité des mœurs antiques et qu'ils imitaient, jusque dans leurs cités et dans le gouvernement de leurs affaires publiques, l'habileté des anciens Romains. »

Pour rendre ces idées nouvelles, il fallait une nouvelle expression artistique. L'école du Mont-Cassin en avait bien fourni les premiers éléments, mais ils s'étaient bientôt transformés. Abandonnant la tradition grecque et byzantine pour n'en conserver que certaines données, telles que l'éclat, le coloris, la richesse, la somptuosité, les Romains du XIIIe siècle cherchent à exprimer un idéalisme nouveau, les types des personnages et l'ordonnance des compositions sont complètement changés. Ce ne sont plus ces visages ou terribles ou mystiquement fixes, inspirant soit la terreur, soit une mystérieuse vénération ; ce sont des expressions plus humaines, plus douces, indiquant le pardon, la divine bonté, témoignages d'une religion faite entièrement de charité et d'espérance.

Avec les XIVe et XVe siècles nous entrons dans un temps de renaissance artistique, conséquence des siècles précédents, époque remarquable au point de vue spécial qui nous occupe, où les maîtres de la peinture étaient en même temps mosaïstes. Des noms illustres, tels que Jacques Torriti, Jacques de Camerino, les Cosmati, Andrea Taffi, Rusuti, Gaddo Gaddi et Giotto, succèdent à des anonymes et créent un style véritablement latin ; apportent à leurs œuvres un caractère personnel, laissant de côté toute trace des anciennes traditions, pour s'élancer dans le champ nouvellement ouvert de l'art moderne. Leurs compositions, traduites par les procédés de la mosaïque, acquièrent une plus grande liberté d'allure, un dessin meilleur, des attitudes plus naturelles, des expressions plus vraies et dénotent un progrès artistique sensible. Mais il ne faut pas oublier, à l'entrée de cette période nouvelle, et la plus brillante peut-être, que si l'art de la mosaïque gagne en modelé, en naturel, si la composition est plus savante, son action directe sur les masses s'affaiblit, son effet général est de beaucoup atténué.

BASILIQUE DE SAINTE-MARIE AU TRANSTÉVÈRE

Depuis les temps apostoliques jusqu'à la fin du second siècle les chrétiens s'étaient assemblés dans des maisons particulières ou dans les catacombes ; vers cette époque

grâce à quelques périodes de paix qui permirent à leur nombre de s'accroître considérablement et de comprendre des gens appartenant à toutes les classes de la société romaine, ils prirent confiance et commencèrent à élever au dehors, des oratoires et de véritables églises. Sous le règne d'Alexandre-Sévère, on en pouvait compter vingt-cinq à Rome parmi lesquelles Sainte-Marie au Transtévère est peut-être la plus ancienne de toutes.

L'historien Lampride raconte que sous le gouvernement de Calliste Ier, cet ancien esclave, agent compromis du banquier Carpophore, exilé, puis devenu pape à force d'adresse et de dévouement à la nouvelle Eglise, les chrétiens avaient mis la main sur un terrain appartenant au domaine public et prétendaient se l'approprier pour leurs besoins religieux. D'un autre côté, la corporation des cabaretiers *popinarii* réclamait le même emplacement comme lui appartenant. Le procès fut porté devant l'empereur, et Sévère décida en faveur des chrétiens, disant : qu'il valait mieux voir adorer Dieu d'une façon quelconque dans ce terrain que d'y faire ériger une buvette [1].

Baronius, s'appuyant sur ce texte, et le complétant par la légende, a écrit dans ses *Annales ecclésiastiques*, un paragraphe intitulé : *Ecclesia in honorem* B. M. V.

[1] *Quum christiani quemdam locum que publicus fuerat occupassent contra popinarii decorent sibi eum deberi rescripsit : melius esse ut quomodocumque illic deus colatur quam popinariis debatur.* Lampride. Alex.-Sévère. 45.

extruitur, « construction d'une église en l'honneur de la Bienheureuse Vierge Marie », et marque l'emplacement de l'édifice. « C'était, dit-il, au delà du Tibre, un endroit occupé jadis par une *Taberna Meritoria*, sorte de maison de retraite pour les vétérans, située juste sur le lieu où avait coulé sous Auguste la source jaillissante[1]. »

Cette cession directe, faite par l'empereur, d'une propriété appartenant à l'Etat, quelque modeste qu'elle fût, constituait presque de la part du pouvoir une reconnaissance officielle de la nouvelle religion, ou du moins, reconnaissait aux chrétiens le droit d'être et de posséder à titre de confrérie funéraire. Ces avantages étaient dus à Julie Mammée, mère de Sévère; si cette princesse n'était pas chrétienne, dans le sens absolu du terme, elle protégeait beaucoup les chrétiens, et son fils, âgé de quinze ans à peine, se plaisait à suivre ses conseils.

L'église fondée par Calliste avait donc été consacrée sous le nom de *Fons olei* « fontaine d'huile », en souvenir d'un fait miraculeux rapporté par Baronius. Le 25 décembre de l'an de Rome 747, le jour même de la naissance de Notre-Seigneur, une source d'huile minérale aurait spontanément jailli en ce

[1] César Baronius, né en 1538, mort en 1607. Cardinal et bibliothécaire du Vatican. Auteur des *Annales ecclésiastiques*, 12 vol. in-fol; elles embrassent toute l'histoire de l'Église depuis les premiers temps jusqu'en 1198.

lieu, et se serait écoulée toute la journée dans le Tibre[1].

Dévastée, brûlée, abandonnée, la modeste église primitive était, un siècle après sa fondation, entièrement reconstruite par le pape Jules Ier, 344. Restaurée successivement par Jean VII en 707, par Grégoire II et Grégoire III en 741, elle fut considérablement augmentée au temps d'Adrien Ier ; on lui ajouta alors les deux bas côtés. Sous Grégoire IV, 827 : « on éleva en avant de l'abside une tribune pour recevoir l'autel qui jusqu'alors reposait sur un plan trop bas, et on construisit ainsi le chœur[2]. » Benoît III en 855, rebâtit l'abside et orna les fenêtres de vitres de couleur, ce qui était alors un très grand luxe à Rome[3].

Innocent II reconstruisit totalement la basilique : chassé de Rome par Anaclet, mais rétabli peu après par l'empereur Lothaire dans toutes ses prérogatives pontificales, ce pape voulait par ses largesses se rallier le peuple qui l'avait jadis expulsé et affirmer ainsi son pouvoir ébranlé. En 1138, il consacra de nouveau l'église sous l'invocation de la Vierge Marie.

Pour supporter les murs de la grande nef, Innocent

[1] A la naissance des marches qui montent au sanctuaire de l'église, on voit à droite dans le mur, une ouverture garnie d'une grille au-dessus de laquelle sont gravés les morts : *Fons oleis.*

[2] Livre Pontifical, vie de Grégoire IV.

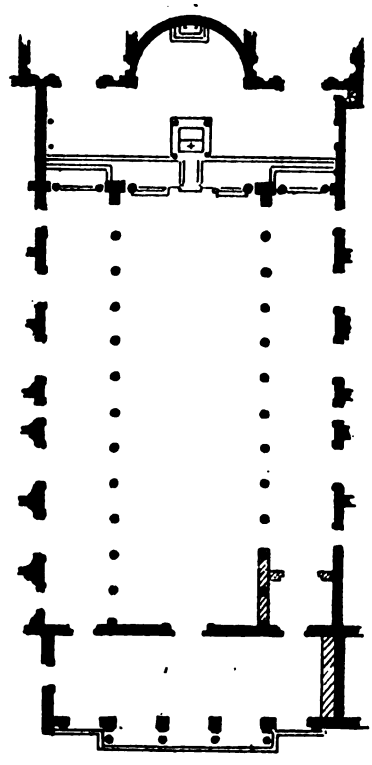
[3] Les grands travaux entrepris par le pape Pie IX en 1865, ont fait découvrir, sous le pavé actuel, le commencement de l'ancien abside, les marches qui conduisaient à l'autel et une partie du chœur de Grégoire IV, ainsi qu'une grande quantité de tables de marbre qui formaient les barrières du chœur.

s'adressa aux ruines voisines d'un temple d'Isis et de Sérapis, se servit de belles colonnes de granit gris et rouge dont quelques-unes avaient encore conservé leur chapiteau de marbre blanc, et, désirant ne rien négliger pour faire de la nouvelle église un monument magnifique, fit couvrir de superbes mosaïques une partie de la façade ainsi que l'arc de la tribune et la voûte de l'abside. Deux siècles plus tard, en 1346, le pape Clément VI, voulant à son tour rendre la basilique digne de recevoir la visite des nombreux pèlerins que devait attirer à Rome le Jubilé de 1350, restaura les anciennes mosaïques et ajouta à la décoration de l'abside les tableaux représentant l'histoire de la Vierge.

Enfin, en 1702, Clément XI, chargea l'architecte Fontana d'élever le portique situé en avant de l'église ; addition d'un bon style, peut-être nécessaire, mais n'ayant aucun rapport avec le caractère de l'édifice. Du reste, à cette époque, la basilique eut à subir une importante transformation : on suspendit à l'ancienne charpente de la grande nef un plafond ou sophite en bois caissonné et doré, dont le Dominiquin peignit les principaux panneaux, et l'on substitua aux anciennes fenêtres cintrées et géminées de petites ouvertures carrées encadrées de maigres ornements de stuc.

La basilique de Sainte-Marie au Transtévère est située au bas des pentes du Janicule, au centre d'un des quartiers de Rome les plus populeux, les plus pauvres, les

plus sales, où les maisons aux façades noircies et délabrées coudoient d'anciens palais dont l'architecture prétentieuse, les bossages, les corniches et les balcons, cachent d'épouvantables misères.



Plan de la basilique de Sainte-Marie au Transtévère.

La façade, dominée, presque écrasée par les immenses constructions du couvent qui l'avoisine, donne sur une petite place ornée d'une fontaine. Ce couvent, autrefois palais du cardinal Moroni, avait été donné par Paul V aux bénédictins de Saint-Paul hors les Murs, pour en faire leur résidence d'été. Les religieux le reconstruisirent et lui donnèrent des dimensions considérables. La chapelle du couvent, dédiée à saint Calliste, contient encore le puits dans lequel ce pape a été précipité au jour de son martyre ; c'est un pieux souvenir que l'on s'attache à conserver.

Calliste, successeur de Zéphyrin pontife et évêque de Rome, avait choisi pour son habitation, la maison d'un simple légionnaire voisine de son église. La faveur et la paix dont jouissaient les chrétiens aux débuts du règne

d'Alexandre Sévère furent quelquefois troublées par des séditions partielles ou de soudaines réactions auxquelles l'empereur était obligé de céder. Dans le courant de l'année 222, le Sénat donna l'ordre de rechercher Calliste que la ferveur apostolique entraînait à des actes jugés dangereux par la haute assemblée. Des soldats envahirent la modeste maison, s'emparèrent de l'évêque le jetèrent dans le puits et le lapidèrent. Le corps du martyre fut déposé dans un cimetière déjà ouvert sur la voie Aurelia.

De nombreuses mosaïques ornent aujourd'hui la façade de l'église; depuis les dernières restaurations faites par Pie IX, de grands changements ont été apportés à son ancienne décoration. La totalité des surfaces libres a été couverte de mosaïques : dans le fronton, Jésus-Christ est intronisé, entouré d'anges et des animaux apocalyptiques; entre les fenêtres s'élèvent quatre palmiers aux pieds desquels paissent des brebis; sur les parties latérales, on voit Jérusalem et Bethléem. Ce sont toutes œuvres sorties de l'atelier pontifical du Vatican, œuvres absolument modernes, c'est-à-dire n'ayant plus aucun des caractères qui font la valeur artistique et religieuse des anciennes mosaïques : trop de recherche dans le dessin, trop de délicatesse dans le modelé, trop de science dans la coloration trop de violence dans les tons. La seule mosaïque ancienne, celle qui présente un véritable intérêt, n'a malheureusement

pas été épargnée par les restaurateurs ; non seulement on a introduit dans l'ordonnance deux nouvelles figures, celles des papes Innocent II et Innocent III, mais les autres ont été tellement transformées qu'il est difficile d'y reconnaître la grande allure et le beau style qui faisaient autrefois leur principal mérite.

Cette mosaïque occupe une grande frise située au-dessus du fronton : elle représente la parabole des Vierges sages et des Vierges folles.

« Alors le royaume de Dieu sera semblable à dix Vierges qui ayant pris leur lampe s'en allèrent au-devant de l'époux et de l'épouse. Il y en avait cinq d'entre elles qui étaient sages et cinq qui étaient folles. Les cinq qui étaient folles ayant pris leur lampe ne prirent pas d'huile avec elles. Les sages au contraire prirent de l'huile dans leur vase avec leur lampe... [1]. »

Avant la restauration, on

[1] *Evangile selon saint Mathieu*, ch. XXV, v. 1.

Les Vierges sages et les Vierges folles. — Mosaïque. — Façade de la basilique de Sainte-Marie au Transtévère.

voyait au milieu du tableau la Mère de Dieu assise sur un trône magnifique, présentant le sein à son divin Enfant; de chaque côté, cinq femmes richement vêtues, nimbées, s'avançaient en file, régulièrement espacées, vers Marie. Les femmes de gauche avaient toutes une couronne sur la tête et portaient à la main une lampe allumée; du côté droit, deux des femmes étaient sans couronne, et leur lampe étaient sans flamme. Cette singularité, non conforme au texte de saint Mathieu, provenait probablement d'une restauration antérieure assez maladroite. On pouvait constater que l'ordonnance générale, bien que peut-être trop symétrique encore, n'avait plus la raideur des compositions dues aux siècles précédents, que les poses étaient variées, les mouvements naturels; toutes ces femmes avaient du charme, de l'élégance, cependant, à la variété, à la richesse, à l'ampleur de leurs costumes il fallait reconnaître une œuvre de style encore purement byzantin.

Que les mosaïstes chargés de l'exécuter aient été italiens ou romains, il n'y a rien d'impossible à cela; le mont Cassin était bien devenu une école, mais cette école était encore trop récente et son essor trop restreint, pour que ses élèves aient pu tenter de s'écarter librement des exemples et des préceptes de leurs maîtres venus de Grèce. Or, la mosaïque des Vierges est la représentation presque textuelle d'un bas-relief classique, elle en a toute la clarté, toute la régularité, toute l'ampleur. A l'époque à laquelle nous nous reportons,

ROME. ÉGLISE DE SAINTE MARIE AU TRASTEVERE
d'après une aquarelle de M. Clausse

Ernest Leroux Edit.

UNIV. OF

le temps avait fait son œuvre, et sous les dégradations, les bavures vertes et noirâtres produites par l'humidité, il était difficile de distinguer toutes ces qualités; une nouvelle restauration s'imposait; nous devons la regretter aujourd'hui. Une riche bordure encadre le sujet.

A l'intérieur, la basilique avait conservé de son antique origine un parfum de vétusté que le temps s'était plu à développer en faisant prendre aux dorures un ton sombre et bronzé. Peu d'églises, à Rome, possédaient au même point que Sainte-Marie au Transtévère la propriété de transporter l'âme des fidèles loin des bruits de la terre et de l'envelopper d'une mystique quiétude. Les artistes se plaisaient à en étudier les belles proportions, à admirer la puissance de cette sobre architecture jointe au calme de sa coloration. Dans un regrettable excès de zèle, Pie IX a fait couvrir de fresques la surface entière des murs de la grande nef : tout le charme a disparu, emporté dans l'immense chaos des dorures neuves, des coloris violents, des sujets bizarres et des compositions étranges. Heureusement, les belles mosaïques de l'abside nous ont été intégralement conservées; leur effet pittoresque par suite de tout ce voisinage éclatant se trouve bien certainement amoindri, elles ne sont plus la note dominante qui attirait d'abord les regards, mais leur valeur propre n'a pu être diminuée.

Ces mosaïques ont été mieux respectées que celle de

la façade. Au centre de l'abside, sous un riche *velarium* orné de l'Agneau, de la Main qui bénit et de la croix, Jésus-Christ et la sainte Vierge sont assis sur un même trône magnifiquement incrusté de pierres précieuses. Le Christ pose la main droite sur l'épaule de sa Mère et tient de la gauche un livre ouvert où l'on voit écrit :

VENI ELECTA MEA ET PONAM INTE THRONVM MEVM

Viens mon élue et je placerai en toi mon trône.

La sainte Vierge tient à la main une banderole sur laquelle on lit :

LEVA EIVS SVB CAPITE MEO ET DEXTRA ILLIVS AMPLEXARITVR ME

Sa gauche est sous ma tête et sa droite me tient embrassée.

Du côté de Marie, c'est-à-dire à la gauche du spectateur, le pape Calliste, saint Laurent, le célèbre confesseur, et le pape Innocent II, sont debout, vus de face, symétriquement espacés : Calliste bénit et porte sur le bras gauche un riche évangéliaire ; saint Laurent tient une longue croix et un livre ; Innocent, à titre de restaurateur de la basilique, est chargé d'un petit édicule. Du côté de Jésus sont placés : saint Pierre, tenant en main un volume déroulé, puis saint Cornélius et saint Jules ayant occupé tous deux le trône pontifical, la premier en 251, le second en 337 ; enfin vient un simple prêtre du nom de Calepodius. Tous sont désignés par leur nom écrit au-dessous ou à côté d'eux. L'Agneau nimbé placé sur

Basilique de Sainte-Marie au Transtévère. Vue générale du chœur et de l'abside.

un tertre d'où s'écoulent les quatre fleuves du paradis, les douze brebis divisées en deux troupeaux, et les deux villes saintes, occupent, au-dessous de la grande scène, une frise dont le fond est gros bleu; et au-dessous de cette frise, on lit, écrite en caractères noirs se détachant sur fond d'azur, l'inscription suivante :

HEC IN HONORE TVO PREFVLGIDA MATER HONORIS
REGIA DIVINI RVTILAT FVLGORE DECORIS
IN QVA CRISTE SEDES MANET VLTRA SECVLA SEDES
DIGNA TVIS DEXTRIS EST QV̄A TEGIT AVREA VESTIS
CV̄ MOLES RVITVRA VETVS FORET HINC ORIVNDVS
INNOCENTIVS HANC RENOVAVIT PAPA SECVNDVS

C'est en ton honneur, brillante Mère d'honneur, que cet édifice étincelle d'un éclat divin; Christ un trône y reste jusqu'au delà des siècles, un trône digne de tes mains; c'est celui que couvre un vêtement d'or. L'antique masse était prête à s'écrouler, le pape Innocent II l'a restaurée.

Au sommet de l'arc de la tribune, la croix est accotée des deux lettres A. Ω :

Je suis l'Alpha et l'Oméga, le commencement et la fin.

A côté on voit les sept chandeliers d'or et les quatre Animaux symboliques; souvenirs de la mosaïque des saints Cosme et Damien. Plus bas, dans les encoignures de l'arc, d'un côté, le prophète Isaïe, ISAIAS PPHĀ, est debout auprès d'un dattier sur lequel perche un phénix; il tient à la main une banderole déroulée portant l'inscription :

ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM

Une Vierge concevra et enfantera un fils[1] :

Jérémie fait pendant de l'autre côté, HIEREMIAS PPHA ; on lit sur sa banderole :

XPC DNS CAPTVS E IN PECCATIS NRIS

Le Christ Notre-Seigneur a été pris à cause de nos péchés[2].

L'aspect général de ce bel ensemble est un peu sévère, ses dispositions ressemblent à celles de beaucoup de mosaïques exécutées antérieurement, mais elle s'en distingue par l'admirable groupe de Jésus et de la Vierge. C'est la première fois que nous voyons la Mère et le Fils, dans la plénitude de leur gloire, assis tous deux sur un même trône. Jésus est majestueux sans être terrible, ses traits sont réguliers, sa tête est environnée du nimbe crucifère et gemmé ; c'est la représentation d'un homme jeune dans tout son développement. Drapé dans un manteau rouge d'une ampleur vraiment royale, le personnage entier respire une sérénité presque surnaturelle. Le christianisme a rajeuni la divinité antique de la Grèce à son profit ; ce Christ pourrait être encore un des maîtres de l'Olympe, c'est une figure sans expression, simplement belle, et ne suggérant à l'esprit aucune pensée de charité, de souffrance, de dévouement,

[1] *Prophétie d'Isaïe.*

[2] *Lamentations de Jérémie.*

ni même de puissance et de crainte : ce n'est qu'une superbe image.

Cette inspiration, prise dans l'antiquité, est encore plus saisissante dans le personnage de la Vierge. Splendidement vêtue, comme une impératrice d'Orient, la tête chargée d'un merveilleux diadème enrichi de pierreries qui retombent en chutes symétriques de chaque côté de son visage, nimbée d'une auréole d'or bordée de noir, Marie est ici le type de la Madone byzantine telle que nous l'ont transmise les siècles. Sa physionomie exprime admirablement ce sentiment d'impersonnalité que les artistes grecs cherchaient à attribuer à leurs divinités; elle possède cette beauté suave et immobile que nous reconnaissons dans les têtes de Minerve, où la grâce et l'élégance se mêlent à la majesté. Ces deux figures semblent détachées de la voûte d'un temple de Jupiter Olympien, et il paraît étrange de les rencontrer dans une basilique chrétienne, appelées, vers le milieu du XIIe siècle, à représenter un principe religieux inconnu des païens.

Si les autres personnages ne sont pas d'un style aussi élevé, ils ont du moins du mouvement, de la grandeur, de l'expression; on sent qu'un souffle vraiment artistique a inspiré l'auteur; et la richesse des costumes, la variété des étoffes et des ornements dénotent un coloriste et un habile décorateur.

Quel est-il cet auteur, ce maître, qui, rejetant loin de lui tout ce que les mosaïques faites à Rome dans les siè-

cles précédents pouvaient lui enseigner, est allé s'inspirer aux sources de l'antiquité classique pour appliquer dans cette belle composition des principes d'art jusqu'a-

Sainte-Marie au Transtévère, groupe central de l'abside. Mosaïque.

lors inconnus en Italie? venait-il de l'école du mont Cassin? était-ce un Sicilien de Palerme ou de Monréale? un moine du mont Athos ou de quelque autre couvent grec? Personne n'a pu le savoir; mais il est certain que c'était un génie novateur, un précurseur, que son œuvre est le point de départ de progrès immenses et que la peinture, car nous avons à faire à un peintre, entre avec lui dans une ère d'existence et de vie, bien que cent

trente ans nous séparent encore de Cimabue et de la première Renaissance.

Le pape Clément VI, en vue des fêtes du jubilé de 1350, voulut, comme nous l'avons dit, attirer les fidèles dans Sainte-Marie au Transtévère par un surcroît d'embellissement. Il chargea de ce soin le Romain Pietro Cavallini, élève de Giotto, qui l'avait associé à ses travaux. Cavallini s'était montré digne de son maître, avait exécuté de grands ouvrages à Rome, et dès lors pouvait entreprendre à lui seul de réaliser la pensée du pape. Il composa six tableaux destinés à être placés dans l'hémicycle de la tribune, au-dessous de la grande mosaïque de la voûte absidale. Les sujets choisis avaient nécessairement trait à l'histoire de Marie; ce sont : la *Naissance de la Vierge*, l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple,* et la *Mort de la Vierge*. Quelques-unes de ces compositions dénotent une véritable originalité, d'autres répètent à peu près, les scènes analogues placées par Gaddo Gaddi à Sainte-Marie Majeure ; mais toutes sont remarquables par l'harmonie du coloris, le naturel des mouvements, l'expression et l'animation des physionomies ainsi que par la clarté dans l'ordonnance générale. Vasari est dans l'erreur en écrivant que Cavallini, « tout en aimant la manière grecque, la mêla toujours à celle de Giotto » ; et cette allégation malheureuse nous fait croire que Vasari se faisait une étrange idée de ce qu'avait pu être

le style byzantin. A cette époque, en effet, Torriti, Tafi, Gaddi avaient déjà fait école et l'art avec Giotto avait pris un nouvel essor; c'est aux œuvres de ces maîtres que Cavallini s'était inspiré.

Les mosaïques, dont nous venons de faire honneur au pape Clément VI, avaient dû être commandées et payées, au moins en partie, par Bertoldo Gaëtani de Stefaneschi, neveu du pape Boniface VIII, car au-dessous des tableaux ayant trait à l'histoire de la Vierge et directement au-dessus du siège épiscopal qui occupe le fond de l'hémicycle, il en existe un septième représentant ce Bertoldo, désigné par son nom et les armoiries de sa famille, agenouillé entre saint Pierre et saint Paul; saint Pierre, vêtu de blanc, tient un livre d'une main et pose l'autre en témoignage de protection sur la tête du donateur; saint Paul, couvert de la toge romaine clavée de rouge, porte l'épée haute. A la partie supérieure du tableau, encadrée dans une gloire bordée d'un quadrillage rouge blanc et bleu, apparaît, sur un fond d'or, la Mère de Dieu, MHP — ΘV, élégante et gracieuse figure, vue à mi-corps, enveloppée d'une robe bleue frangée d'or; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus vêtu d'une courte tunique d'étoffe rouge tissée d'or. Cette Vierge donne exactement le type adopté par les peintres florentins des XIVe et XVe siècles pour représenter la Madone. Sur le fond d'or, l'inscription suivante est écrite en lettres noires :

VIRGO DEVM COPLEXA SINV = SERVANDO PVDOREM VIRGINEVM MATRIS FVNDANS = PER SECVLA NOMEN RESPICE COMPANCTOS UNIMOS = MISERATA TVO.

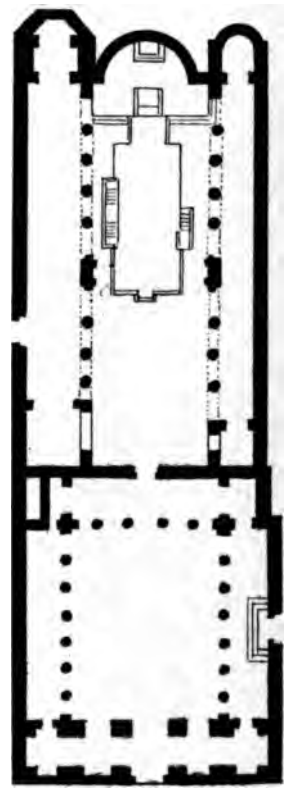
Vierge qui as contenu un Dieu dans ton sein en conservant ta pudeur, établissant de par les siècles le nom virginal de mère, reçois en ta miséricorde nos cœurs pleins de componction.

Jacques Gaëtani, frère de Bertoldo, avait fait exécuter les nombreuses inscriptions qui accompagnent les tableaux relatifs à la vie de la Vierge.

S'il est une mosaïque où Cavallini se soit montré l'élève fidèle de Giotto, c'est bien dans ce tableau votif où il s'est presque approprié la grâce, le naturel, l'élégante simplicité du maître. Mais on s'aperçoit aisément, à l'examen de l'œuvre, que l'artiste n'est plus un véritable mosaïste; on reconnaît que c'est un peintre ayant voulu remplacer le procédé de la fresque par un autre plus durable, plus éclatant, mais moins souple, moins prompt à exprimer la pensée. Certes, Giotto et ses élèves ajoutèrent un charme, une grâce, un sentiment jusque-là inconnus aux représentations grandioses que leur avaient légué les mosaïstes du moyen âge; mais sous ces nouveaux maîtres, ce que la mosaïque gagne en expression, elle le perd en puissance, et arrive bientôt à ne plus avoir sa raison d'être.

ÉGLISE DE SAINT-CLÉMENT

La basilique de Saint-Clément est située dans la grande rue qui, du Colysée conduit à Saint-Jean de Latran; mieux qu'aucune autre peut-être, parmi les nombreuses églises de Rome, elle a conservé le caractère et les dispositions des anciennes basiliques chrétiennes.



Plan de la basilique de Saint-Clément.

L'illusion, quelque séduisante qu'elle soit, doit cependant céder devant la réalité : la basilique de Saint-Clément, telle que nous la voyons aujourd'hui, ne remonte pas au delà du XIIe siècle. Cependant son histoire est curieuse, cette église a des ancêtres et s'élève sur les ruines d'autres constructions dont l'origine atteint une haute antiquité.

En 1858, M. de Rossi, que l'on rencontre toujours sur le chemin d'une nouvelle découverte à faire dans la Rome souterraine, fut chargé par le gouvernement pontifical de faire des fouilles derrière l'abside de la basilique de Saint-Clément. Ces fouilles le conduisirent

d'abord dans l'abside d'une seconde basilique, puis en continuant à creuser le sol, il pénétra dans plusieurs chambres situées à un niveau encore inférieur. Il reconnut que leur décoration appartenait à l'époque impériale, puis, à la suite de ces chambres, un peu plus bas, il découvrit d'autres constructions plus massives et beaucoup plus anciennes. Les fouilles ont alors été poursuivies avec activité, les maçonneries retrouvées ont été déblayées, consolidées, et l'on a pu reconnaître sous la basilique de Saint-Clément une réunion de monuments véritablement extraordinaires. Comment et par quelle succession d'événements le sol de Rome s'est-il en cet endroit tellement surélevé que ces étages de monuments aient pu venir ainsi se superposer l'un à l'autre? Question délicate que nous laisserons de côté, pour constater seulement le fait qui nous intéresse.

La date de la construction de l'église actuelle est affirmée par des documents authentiques, tels que l'inscription gravée autour de la *cathedra* de la grande abside :

ANASTASIVS PRESBYTER CARDINALIS HVIVS
TITVLI HOC OPVS CEPIT, PERFECIT

Anastase cardinal-prêtre de ce titre commença et termina ce travail.

Le cardinal Anastase était contemporain des papes Pascal II, 1099, et Honorius II, 1124; il vivait donc à la fin du XIe siècle, et mourut au commencement du XIIe siècle. Ciacconio nous a conservé l'inscription de

son tombeau, encore placé au XVIe siècle sous le portique de la basilique. On y lisait :

(DVDVM) IS, SANTE PATER CLEMENS, TVA TEMPLA NOVAVIT
CVIVS IN HOC TEMPLO PVLVIS ET VMBRA IACENT
MORIBVS EGREGIIS ET VITA PRESBYTER VRBIS
FVLSIT : ANASTASIVS NOMINE DICTVS ERAT

Celui dont la poussière et l'ombre gisent dans ce tombeau a reconstruit ton temple, ô notre père saint Clément : prêtre romain, il brilla par l'éclat de sa vie et l'excellence de ses mœurs : Anastase était son nom...

L'église actuelle est donc bien un moment de la fin du XIe siècle, ou du commencement du XIIe siècle.

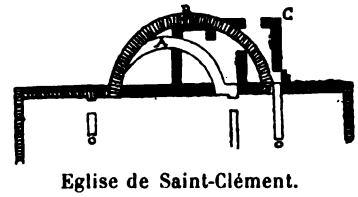
L'église inférieure remonte à peu près à la première moitié du IVe siècle. Saint Gérôme écrivait en 392 : « Une église bâtie à Rome garde jusqu'à ce jour la mémoire de Clément. » Le texte doit se rapporter au dernier séjour que saint Gérôme fit à Rome en 385. Il faut donc en conclure que la basilique de saint Clément existait déjà à cette époque, depuis un certain nombre d'années, et qu'elle a été probablement construite pendant les premières années de la paix de l'Eglise. Elle est citée comme ayant été le théâtre d'actes importants accomplis par les papes, et, en 592, Grégoire le Grand y institua des processions solennelles pour demander à Dieu des marques de sa clémence en faveur de la ville de Rome. Depuis, elle avait été souvent restaurée et le pape Adrien Ier l'avait reconstruite presque entièrement en 772.

M. de Rossi a retrouvé des traces assez nombreuses de peintures à fresque et de décoration qui concordent avec les dates que nous venons d'indiquer. Quelques vestiges de peinture pourraient peut-être remonter au ve ou vi^e^ siècle, mais celles qui sont encore lisibles et présentent un certain intérêt ne remontent pas au delà du viiie siècle et même du ixe siècle. Sur deux piliers élevés près du chœur, dans l'intervalle qui sépare deux des colonnes de la nef, rompant ainsi l'ordonnance de la colonnade pour assurer la solidité de l'édifice, il y a deux peintures dont les donateurs sont indiqués par leurs noms ; ce sont Beno de Rapiza et sa femme Maria. Or ce nom de Rapiza se trouve inscrit sur un des parchemins du Vatican avec la date 1080 ; il est donc probable que ces piliers ont été élevés pour consolider l'église à la suite de l'incendie et du sac de Rome par les Normands de Robert Guiscard en 1084, incendie qui détruisit une grande partie des édifices construits dans ce quartier, un des plus riches de Rome.

Après le départ des Normands, les Romains firent reconstruire leurs habitations ; tous les décombres, entassés puis nivelés pour faire place aux habitations nouvelles, occasionnèrent un notable exhaussement du sol ; l'accumulation de toutes ces ruines devint un danger, elles encombraient et menaçaient la basilique, il fallut se résigner à l'abandonner. Pour ne pas faire disparaître un sanctuaire si vénérable, on résolut alors de combler l'intérieur du monument et de lui super-

poser une nouvelle église. On établit à travers les nefs d'épais massifs de maçonnerie pour supporter le poids des colonnes et des murs de la nouvelle construction, puis on combla tous les vides en entassant des matériaux et des décombres, de façon à créer un sol factice et à asseoir d'une façon solide le nouveau pavage.

Descendons toujours avec M. de Rossi et suivons la fouille, nous arriverons à un étage encore inférieur. Sous l'abside de la primitive basilique, on a en effet découvert plusieurs appartements paraissant appartenir, par leur style et par leurs dimensions, à un édifice privé. Deux chambres seulement ont pu être suffisamment consolidées par des travaux de soutènement pour pouvoir être examinées avec soin. La principale est carrée, et mesure six mètres environ de côté ; la voûte qui la couvre est ornée de caissons d'un beau stuc blanc sur lequel sont modelés en relief des ornements fantastiques, des scènes mythologiques et des candélabres comme on en voit tant dans les bas-reliefs de la bonne époque impériale. Or la tradition chrétienne rapporte que Clémens, quatrième successeur de saint Pierre, chef de l'Eglise romaine à la fin du premier siècle, 80, habita sur le mont Cœlius au lieu où s'élève la basilique qui lui est consacrée. Le *Liber Pontificalis*



Eglise de Saint-Clément.
A, abside de l'église supérieure. — B, abside de l'église inférieure. — C, chambres du IIe siècle.

lui donne pour père un nommé Faustinus, habitant de la région du Cœlius, et le classe parmi les membres de la famille Flavia. En acceptant cette tradition, il devient naturel de croire que les chambres dont il s'agit faisaient partie de la maison habitée par Clément, et que la plus grande servait probablement à la réunion des fidèles qu'il évangélisait. A l'appui de cette hypothèse, il faut se souvenir qu'au IVe siècle, toute basilique consacrée à la mémoire d'un saint était toujours élevée au-dessus de son tombeau ou d'un lieu rendu vénérable et sacré par un acte important de sa vie. Le tombeau de saint Clément ne pouvait exister ; les reliques du pontife exilé dans la Chersonèse Taurique, précipité dans la mer par ordre de Trajan, ne furent apportées à Rome qu'en 869 par saint Cyrille, l'apôtre des Slaves ; tandis qu'il est certain qu'aux premiers siècles l'Eglise romaine assemblait ses fidèles dans des maisons privées et que ces habitations, consacrées au culte, devenaient par la suite des églises, si l'ancien propriétaire, homme ou femme, avait obtenu les honneurs de la canonisation. Ainsi saint Eutochien, pape, consacra en 280 la demeure de sainte Prisca, disciple de saint Pierre, décapitée sous Claude, et en fit une église ; de même, la maison habitée par sainte Suzanne au Quirinal, maison dans laquelle elle fut égorgée par ordre de Dioclétien, devint également une église, et beaucoup d'autres, comme nous avons pu nous en rendre compte au cours de ces études.

Ces sanctuaires particuliers furent tous, après Constantin, transformés en basiliques, comme nous avons pu le constater à Sainte-Pudentienne, à Sainte-Cécile et ailleurs. Telle a dû être la raison déterminante de la construction de la première basilique consacrée à saint Clément.

La principale chambre de l'étage inférieur a été, à une époque qu'il est difficile de déterminer, peut-être au milieu du IIIe siècle, mise en communication avec une sorte de vestibule carré ouvrant lui-même sur une vaste salle oblongue. C'est une espèce de caverne ou grotte artificielle dont la voûte est revêtue de rocaille et coupée par des bandes de mosaïques. Plusieurs lucernaires servaient à éclairer cette salle.

Nous sommes ici dans un des antres de Mithra, le dieu de la lumière, ce « soleil invaincu » que les païens du IIIe siècle avaient voulu ériger en antagoniste du Christ; lumière peut-être, mais dernière flamme du paganisme expirant; culte d'un dieu jusque-là inconnu aux Romains, dont le rite et les symboles furent scrupuleusement copiés sur ceux du christianisme pour jeter le trouble dans l'âme des néophytes. Un prêtre de cette nouvelle divinité avait même pu s'écrier, au dire de saint Augustin : « Mithra est vraiment chrétien, » *Mithra christianus est*. Par une étrange bizarrerie, Mithra était toujours adoré dans des cavernes naturelles, et quand il n'en existait pas, on en fabriquait d'artificielles. C'est ainsi que la salle souterraine de

saint Clément a été transformée pour les besoins de ce symbolisme particulier. La trace des travaux exécutés à cette époque est encore bien visible aujourd'hui.

Il est donc probable que cette salle, où se réunissaient les chrétiens en souvenir du vénéré Clément, avait dû leur être confisquée vers le milieu du IIIe siècle pendant une persécution, et qu'elle avait été à cette même époque transformée en un sanctuaire de Mithra. En vertu de l'édit de Milan, ce lieu vénéré fut restitué aux premiers possesseurs comme un bien leur ayant précédemment appartenu, et alors, au-dessus de ces chambres qu'avait habitées saint Clément, au-dessus de cette salle qui avait servi d'église à ses premiers disciples, les chrétiens du IVe siècle élevèrent la belle basilique découverte par M. de Rossi [1].

Les restitutions de biens ou d'églises confisquées devinrent fréquentes à partir du règne de Constantin. Cependant les représentants des anciens titulaires, bien qu'ayant pour eux le droit et la justice, ne pouvaient toujours faire triompher leur cause ; il ne suffisait pas qu'un empereur embrassât le christianisme pour que tout l'empire cessât d'être païen. Au Sénat le parti des anciennes religions était encore dominant,

[1] Dans le plan ci-joint la lettre C indique les constructions les plus anciennes ; la lettre B indique l'abside de la première basilique et la lettre A indique l'état actuel.

il y avait lieu de compter avec lui, et, malgré les édits, les différents cultes vécurent longtemps côte à côte. En 382, l'empereur Gratien avait pu obtenir la suppression des rentes des temples païens et la confiscation de leurs biens ; malgré cela, grâce à des libéralités particulières, le culte de Mithra se maintint quelque temps encore. Au reste, le paganisme n'était pas complètement accablé ; avec le triomphe momentané de l'usurpateur Eugène, il relevait la tête, et pendant deux ans et demi Rome fut de nouveau le théâtre de ses cérémonies. Il fallut la victoire de Théodose et la mort d'Eugène, pour forcer le Sénat à acclamer définitivement le christianisme dans une séance solennelle tenue à Rome en 394.

La basilique actuelle de Saint-Clément a été, comme nous venons de le voir, reconstruite au commencement du XIIe siècle par le cardinal Anastase ; il la dota en outre d'un riche mobilier de marbre et de marqueterie, et fit exécuter les belles mosaïques qui décorent l'arc de la tribune et la voûte de l'abside. Jacques Thomas Gaëtani, neveu de Boniface VIII, cardinal du titre de Saint-Clément, dut faire faire d'importants travaux vers 1299. Quelques auteurs, et parmi eux Carlo Fea, antiquaire distingué, lui attribuent même l'exécution des mosaïques ; ce mérite ne lui appartient pas, comme nous le verrons tout à l'heure, mais il est possible qu'il leur ait apporté quelque importante modification. Enfin, sous Clément XI, en 1700, Fontana reconstruisit le monas-

tère des religieux bénédictins auxquels était confié le soin de desservir l'église et fit subir à celle-ci une transformation regrettable.

L'église est encore aujourd'hui précédée d'un atrium entouré de portiques. On y pénètre par un porche élevé sur quatre colonnes provenant d'anciens édifices voisins. Au milieu de la cour se trouve le bassin dans lequel les fidèles faisaient leurs ablutions.

L'intérieur est divisé en trois nefs par deux rangées de colonnes ioniques supportant une série d'arcades. Les deux nefs latérales sont d'inégale largeur; cette irrégularité peut se constater dans beaucoup d'anciennes basiliques, et, dans ce cas, le bas côté le plus large était réservé aux hommes, le plus étroit aux femmes. Il n'y a pas de transept et les trois nefs sont terminées par trois absides. Le chœur occupe le milieu de la nef centrale : c'est la *schola cantorum,* enceinte fermée par une clôture de marbre blanc incrusté de mosaïques de couleur. Là, se tenaient les chantres : les sous-diacres lisaient l'épître du haut de l'ambon de droite, et l'évangile était chanté, psalmodié, par les diacres auxquels était réservé l'ambon de gauche, plus élevé, plus vaste, et de forme octogonale; on y monte par une double rampe d'escalier. A côté, une colonne torse de marbre blanc enrichie de mosaïques servait de candélabre au cierge pascal.

Le sanctuaire, *tribuna,* est séparé du chœur par un

chancel, mur d'appui en marbre, élevé sur trois marches et ouvert au milieu. Le maître-autel, *ciborium*, occupe le centre de l'espace ainsi réservé. Le mur circulaire de l'hémicycle est garni d'un gradin de marbre où prenaient place les membres du haut clergé. La *cathedra*, siège épiscopal, élevée sur trois degrés, domine le *presbiterium ;* elle porte, gravée sur le dossier, l'inscription relatée plus haut. Les absides latérales, dont on a fait des chapelles secondaires, servaient à déposer les vases sacrés, les vêtements des prêtres, les offrandes, les livres, les diplômes ; elles étaient closes au moyen de tentures qui s'accrochaient sur des tringles de fer.

Toutes ces dispositions ont été si bien conservées, qu'en faisant volontairement abstraction des maladroites restaurations et des enjolivements des XVIIe et XVIIIe siècles, on pourrait se croire transporté dans une antique basilique chrétienne murée depuis douze siècles et rendue tout à coup à la lumière par une invraisemblable découverte archéologique. Pour compléter cet ensemble, la voûte de l'abside et l'arc de la tribune sont couverts de belles mosaïques et le pavé est enrichi de marbres de toutes sortes, de bordures, de panneaux, de médaillons disposés suivant le mode de l'*Opus Alexandrinum*.

Les mosaïques sont dignes de toute notre attention. Dans l'abside, le sommet de la voûte est occupé par un *velarium*, et, parmi les ornements qui l'enrichissent on voit une croix, l'Agneau, et la main divine tenant une

couronne. Abritée sous ce voile, une grande croix, à laquelle le Sauveur est attaché, forme le motif principal de la composition; un vaste fleuron, espèce de buisson de feuilles ornementales, lui sert de support. Douze colombes placées sur les bras de la croix symbolisent les douze apôtres et deux petits personnages, représentant saint Jean et la sainte Vierge, se tiennent de chaque côté. Au-dessous du buisson central, deux cerfs se désaltèrent aux quatre sources sacrées, et l'Erreur, sous la forme d'un serpent, s'enfuit à travers les feuilles. Le surplus de la décoration se compose de grands rameaux de feuilles d'acanthe, se développant de chaque côté de la croix en cinq étages d'enroulements qui vont, en diminuant de grandeur, rejoindre le *velarium*. Chaque volute renferme en son milieu un ornement différent, fleur, vase ou fleuron; dans les intervalles on voit : en haut, des oiseaux; plus bas, des génies montés sur des dauphins; au-dessous, des groupes d'hommes et d'enfants; et tout en bas, sur le terrain, on a représenté des bergers gardant leurs troupeaux, des paons et différents animaux.

Parmi les personnages qui occupent les vides des enroulements nous devons signaler les quatre docteurs de l'Eglise, saint Gérôme, saint Augustin, saint Grégoire, saint Ambroise, qui sont désignés par leurs noms.

Au-dessous de cette mosaïque, sur une bande étroite, se développe l'inscription suivante :

ECCLESIAM CRISTI. NTI. SIMILABIMVS ISTI. + DE LIGNO CRVCIS. IACOBI DENS. IGNATII Q : + INSVPRA SCRIPTI. REQVIESCVNT. CORPORE. CRISTI + QVAM LEXARENTEM. CRVX FACIT EXERENTEM.

Nous ressemblerons à l'Eglise du Christ Notre-Seigneur + Du bois de la croix la dent de Jacques et celle d'Ignace + ceux qui sont inscrits ici reposent en Jésus-Christ + la croix fortifie celle qui était affaiblie.

Une grande frise servant de soubassement au tableau représente l'Agneau nimbé, la tête tournée de face,

Église de Saint-Clément. Mosaïque absidale.

accompagné de six brebis de chaque côté ; aux deux extrémités, et faisant retour sur l'arc de la tribune, on voit les deux villes saintes Bethléem et Jérusalem.

La concha est encadrée d'une belle bordure, composée d'une guirlande de fleurs et de fruits, prenant de chaque côté naissance dans un vase de forme élégante ;

à la partie supérieure, elle est ornée du monogramme du Christ accoté des lettres A-Ω.

La mosaïque de l'arc de la tribune représente : au sommet, le Christ en buste, se détachant sur un médaillon à fond bleu parsemé d'étoiles. Il bénit et tient à la main le livre de vérité ; sa tête est ornée du nimbe crucifère, son manteau est tissé d'or. Les Animaux évangéliques l'accompagnent, mais seuls l'Ange et l'Aigle portent le nimbe. Plus bas, sur la droite, deux personnages assis représentent, l'un saint Paul, AGIOS PAVLVS, l'autre saint Laurent dont les pieds reposent sur un gril enflammé. Au-dessous, dans l'angle de l'arc, le prophète Isaïe, debout, tient à la main une banderole déployée sur laquelle on peut lire :

VIDI DOMINVM SEDENTEM SVP SOLIVM
J'ai vu le Seigneur assis sur un trône.

Le côté gauche du grand arc est orné d'une décoration symétrique et analogue : les personnages assis sont saint Pierre, AGIOS PETRVS, et saint Clément tenant à la main une ancre de fer en souvenir de son martyre. Clément avait été jeté à la mer, mais par un raffinement de haine et de méchanceté envers les chrétiens, on lui attacha au col une ancre de fer pour empêcher son corps de revenir à la surface et d'être recueilli par les fervents disciples de son Eglise. Au bas de l'arc, le prophète Jérémie tient une banderole déroulée sur laquelle est écrit :

HIC EST DS NR, ET NESTIMABIT ALIVS

Celui-ci est Notre-Seigneur et un autre ne sera pas reconnu.

Autour de l'archivolte de l'arc, il y a écrit :

GLORIA IN EXCELSIS DEO SEDENTI SVPER TRONVM
ET IN TERRA PAX HOMINIBVS BONÆ VOLVNTATIS

Dans cette composition l'influence byzantine se manifeste partout et témoigne de l'ignorance encore grande des mosaïstes romains. Le style ainsi obtenu est sans mérite artistique, il est lourd, pompeux, bien éloigné des splendeurs orientales et de la pureté antique. L'école romaine a mis deux cents ans à se dégager totalement de cette tradition bâtarde et à entrer dans une voie nouvelle, franche et originale.

Lorsque les mosaïstes italiens, cachés presque toujours au fond des cloîtres, n'étaient pas inspirés par un sentiment artistique tout exceptionnel, comme l'auteur de la mosaïque absidale de Sainte-Marie du Transtévère, lorsqu'ils ne s'adressaient pas aux traditions encore vivantes de l'art byzantin, ils allaient s'inspirer à des sources plus anciennes et cherchaient à reproduire les modèles des premiers siècles. Les grands rinceaux qui occupent toute la surface de la voûte absidale à Saint-Clément et se détachent en vives couleurs sur le fond d'or, sont un parti décoratif adopté déjà au baptistère de Naples, au mausolée de Placidie et au baptistère des Orthodoxes à Ravenne ; c'est un motif presque classique

employé très fréquemment aux IVe et Ve siècles, souvenir de la décoration des pavements antiques. On le trouve également dans une des chapelles du baptistère de Constantin, édifice assez voisin de l'église de Saint-Clément. Il est donc fort possible qu'un mosaïste du moyen âge se soit appliqué à reproduire une décoration connue, appréciée, et dont il avait un bel exemple sous les yeux. Mais il est encore plus probable que la mosaïque de Saint-Clément, telle que nous la voyons aujourd'hui, n'est qu'une reproduction exacte de celle qui devait exister dans l'abside de l'ancienne basilique, sauf quelques adjonctions ou modifications qu'il va nous être facile de distinguer[1]. Bien que cette hypothèse ne s'appuie sur aucun document certain, elle a cependant toute chance d'être acceptée depuis les découvertes de M. de Rossi. M. Müntz va même plus loin, et suppose que nous voyons l'ancienne mosaïque elle-même, détachée de l'abside de la basilique primitive et reconstituée pour décorer la nouvelle. Cela est possible, mais il est bien difficile de contrôler cette assertion, et nous ne pouvons l'adopter, surtout en présence de ce fait, que l'ancienne abside était beaucoup plus grande que la nouvelle.

Ce qui est évident, ce qui saute aux yeux à l'examen de la composition, c'est qu'elle est le résultat de la réunion de deux éléments distincts : en premier lieu un

[1] Müntz. *Revue Archéologique*, sept. 1882.

dessin d'ensemble évidemment copié ou inspiré d'après une mosaïque des premiers siècles de l'ère chrétienne, et rien ne s'oppose à ce que cette mosaïque soit celle de l'abside de l'antique basilique, puis, des sujets rapportés postérieurement et placés avec une certaine maladresse au travers des enroulements du grand rinceau : telles sont les figures des quatre docteurs de l'Eglise, de la Vierge et de saint Jean ; telle est également la scène du *Crucifiement de Notre-Seigneur*.

La présence de ce dernier motif vient donner une quasi-certitude à notre supposition. L'art chrétien, en effet, hésita longtemps à représenter le Christ souffrant et condamné, nous n'en trouvons aucun exemple dans les catacombes ; mais il répugna plus longtemps encore à dépouiller Notre-Seigneur de ses vêtements, lorsqu'il le figurait attaché à la croix. Dans les monuments du VIe siècle, les plus anciens que nous connaissions, Jésus est toujours vêtu d'une longue tunique : c'est ainsi qu'il est représenté sur la croix et les deux phylactères donnés par Grégoire le Grand aux enfants de Théodelinde, bijoux conservés au trésor de Monza ; et, c'est couvert d'un semblable vêtement que nous le voyons au grand crucifix de la cathédrale d'Amiens, rapporté d'Orient par les premiers croisés. Cette tradition se conserva intacte jusqu'au IXe siècle ; il faut arriver à la fin du Xe siècle pour constater une modification importante dans la façon de représenter la *Crucifixion*. Alors, le long vêtement (*colobium*) est remplacé par un linge

descendant de la ceinture jusqu'aux genoux, la tête s'incline et retombe sur la poitrine, comme nous l'avons constaté au couvent de Saint-Luc[1].

Ainsi figurée sur la mosaïque de Saint-Clément, la scène de la *Passion* apporte un argument d'une grande autorité en faveur de notre manière de voir; il nous paraît alors certain que les adjonctions dont nous venons de parler ont été faites au moment où le cardinal Anastase reconstruisait l'église, c'est-à-dire pendant les premières années du XIIe siècle, et que la mosaïque elle-même date tout entière de cette même époque. C'est, à nos yeux, une adaptation maladroite des éléments constitutifs de la mosaïque primitive, auxquels on a ajouté des éléments nouveaux puisés dans la symbolique de l'époque.

[1] Ch. Diehl. *Couvent de Saint-Luc en Phocide*, p. 47.

Agneau nimbé. Mosaïque.

CHAPITRE XVIII

ROME

BASILIQUE DE SAINT-PAUL HORS LES MURS

Les grandes basiliques patriarcales. — La basilique de Saint-Paul hors les Murs. — Son origine. — Son histoire. — Description du plan. — Le cloître. — Restauration de Nicolas III. — Les mosaïques. — L'arc de Placidie. — La mosaïque absidale. — L'arc de la tribune. — L'arc du transept. — Mosaïque de la façade. — Incendie de 1823. — Reconstruction de la basilique. — Les mosaïques modernes.

Frise de la mosaïque absidale. Saint-Paul hors les Murs.

CHAPITRE XVIII

ROME

Après avoir vaincu Maxence et proclamé en face du signe de la Rédemption sa foi en la religion du Christ, Constantin s'empressa d'honorer les apôtres auxquels Jésus avait particulièrement confié la mission de fonder son Eglise. En conséquence, il décida la construction de trois basiliques plus grandes et plus belles que tout ce qui avait été fait jusqu'alors en ce genre, et les dédia l'une à saint Pierre, l'autre à saint Paul, la troisième à saint Jean. Sylvestre, le vénérable pontife, fut l'inspirateur de cette édifiante et grande pensée ; ayant eu le bonheur d'assister à sa réalisation, il eut l'honneur de consacrer les trois édifices à leurs saints patrons.

Peut-être aurions nous dû commencer cette étude par la basilique dédiée au saint que l'Eglise honore du titre de fondateur par excellence, à celui qui, selon la parole du Christ, devait être la pierre sur laquelle reposerait tout l'édifice[1]. Ce monument merveilleux, admiré par tant de générations, n'existe plus; abattu, reconstruit, il est remplacé aujourd'hui par une autre basilique, expression la plus grande, la plus forte, du génie des temps modernes, du triomphe de la religion chrétienne, de la puissance des papes, mais n'ayant plus rien de commun avec l'antique église constantinienne, n'ayant plus aucune relation, aucune attache avec ce qui fit la gloire des siècles passés.

La basilique de Saint-Paul au contraire, bien qu'ayant été récemment reconstruite totalement, est la fidèle reproduction de la basilique d'autrefois, et, seule des trois grandes fondations impériales, elle a conservé le caractère grandiose et magistralement simple que lui avaient imprimé ses fondateurs. Après l'étude

[1] A partir des premiers siècles, les églises étaient désignées à Rome sous les noms de basiliques patriarcales, basiliques simples, titres, diaconies et oratoires. Les basiliques patriarcales dépendaient plus spécialement des papes qui dataient toujours leurs bulles d'une de ces églises ; elles étaient au nombre de cinq : Saint-Jean de Lateran, Saint-Paul sur la voie d'Ostie, Saint-Pierre au Vatican, Sainte-Marie Majeure et Saint-Laurent hors les Murs. On y ajouta plus tard celle de Sainte-Croix en Jérusalem. Les basiliques simples sont au nombre de treize et, comme les paroisses de la ville, portent un titre cardinalice. Les diaconies étaient des hôpitaux ou des dispensaires gouvernés par un diacre, mais toujours rattachés à une paroisse. Quant aux oratoires, qui existaient dans tous les cimetières, sur les voies publiques ou chez les particuliers, ils ne pouvaient avoir de clergé régulièrement affecté à leur service.

de son histoire, après l'examen des transformations et des embellissements successifs qui en ont fait un des plus merveilleux temples chrétiens, nous serons plus à l'aise et mieux placés pour reconstituer l'ancienne basilique de Saint-Pierre ; pour nous faire une idée de ses principales dispositions, rappeler quelques-unes de ses richesses artistiques, et pour nous rendre compte de ce que devait être au moyen âge ce célèbre et merveilleux monument.

BASILIQUE DE SAINT-PAUL HORS LES MURS

Le *Livre pontifical*, retraçant les actes du pape saint Sylvestre, rapporte que : « En ce même temps, l'empereur Constantin fit une basilique dédiée au bienheureux apôtre Paul, d'après les conseils de Sylvestre évêque. Il enferma dans la crypte et scella sous l'autel le corps sacré du saint, comme il avait fait pour celui de saint Pierre, et la basilique obtint de nombreuses donations... »

Le corps de saint Paul avait été déposé par les chrétiens et enseveli dans un terrain situé près du Tibre, sur la voie d'Ostie, à un mille environ de Rome, terrain appartenant à une pieuse femme du nom de Lucine [1]. Saint Anaclet, successeur de saint Clément,

[1] Deux anciens itinéraires ou guides des pèlerins, découverts à Salzbourg en 1777 et datant de la première moitié du VIIe siècle, indiquent que les corps des apôtres Pierre et Paul furent conservés pendant quarante années à l'endroit où Constantin fit élever depuis la basilique de Saint-

disciple de saint Pierre, édifia et consacra, en 91, un oratoire placé suivant la coutume chrétienne directement au-dessus de la tombe du martyr. Ce modeste oratoire, transformé en basilique, fut de nouveau consacré par saint Sylvestre à l'apôtre saint Paul en 324.

La nouvelle église, resserrée entre la voie d'Ostie et le Tibre, devint rapidement trop petite pour contenir le nombre considérable des fidèles qu'attirait la dévotion au saint apôtre. A peine un siècle s'était-il écoulé

Sébastien. Sur les dalles du pavé de cette basilique, le pape Damase avait fait graver une inscription en vers métriques ainsi conçue : « Là, vous devez le savoir, reposèrent des saints. Si vous demandez leurs noms, c'étaient Pierre et Paul. Nous proclamons spontanément que ces disciples étaient venus de l'Orient. Ils ont suivi le Christ dans le ciel ayant versé leur sang pour lui et à travers les airs sont arrivés au royaume des saints ; mais Rome avait le droit de défendre ses citoyens. Astres nouveaux, Damase vous adresse ses louanges. » Pour comprendre comment les restes de ces deux apôtres, déposés les uns dans la crypte vaticane, les autres au cimetière de Lucine, ont séjourné ensemble dans les chambres souterraines de la catacombe de Saint-Sébastien, il faut se reporter au texte d'une lettre écrite par saint Grégoire le Grand à l'impératrice d'Orient Constantinia. Cette pieuse princesse avait fait élever dans le palais impérial une chapelle dédiée à saint Paul, et désirant vénérer la mémoire de l'apôtre en présence d'une relique importante, elle écrivit à saint Grégoire pour lui demander la tête du martyr. A l'appui de son refus, l'illustre pape lui raconta les faits suivants : « Tout le monde sait que peu de temps après leur martyre, des chrétiens vinrent d'Orient pour réclamer les corps des deux apôtres, en qualité de compatriotes. Les ayant transportés jusqu'au second mille en dehors de Rome, ils les déposèrent dans un lieu appelé *ad catacumbas*. Au moment où, s'étant réunis, ils allaient les emporter de ce lieu, une tempête de tonnerre et d'éclairs enveloppa leur petite troupe. Saisis d'effroi, ils prirent la fuite et renoncèrent à leur dessein. Les Romains cependant, étant sortis de la ville, vinrent où étaient les corps et les reprirent, ayant été jugés par le Seigneur dignes de conserver ce trésor. Ils conduisirent les corps là où ils sont aujourd'hui enterrés. » S. Greg. Magn., Ep. xxx.

Cette histoire, tout en relatant un fait parfaitement exact, donne lieu à bien des incertitudes. Les Romains vinrent-ils immédiatement reprendre

depuis sa fondation, qu'il fallut l'agrandir. Valentinien II, Théodose Ier, et Arcadius la reconstruisirent presque entièrement et voulurent la rendre plus magnifique qu'elle n'avait été précédemment. Cette intention est clairement exprimée dans une lettre écrite en 386 par les trois empereurs au Préfet de Rome, lettre curieuse et intéressante rapportée par le savant cardi-

les corps des martyrs après l'abandon de leurs compatriotes? Dans ce cas, ils ne seraient restés qu'un temps insignifiant *ad catacumbas;* s'est-il au contraire écoulé quarante années, comme le disent les itinéraires salzbourgeois; ou bien une seule année et sept mois, comme l'indique une ancienne tradition de l'Eglise gallicane ? Il nous est impossible de le savoir. Toujours est-il qu'avant de reposer définitivement dans les cryptes des basiliques qui leur sont respectivement consacrées, les restes des deux apôtres ont été recueillis dans une chambre souterraine de la Via Appia ; qu'au-dessus de cet emplacement vénéré, les premiers chrétiens avaient construit un édifice irrégulier de forme, destiné à enclore cet endroit spécial ; que Constantin engloba ces constructions primitives dans celles d'une basilique plus vaste dédiée à saint Sébastien, élevée au-dessus de la tombe du martyre, très voisine de la chambre où avaient été déposés les corps des apôtres, et que le pape Damase fit graver son inscription en vers pour perpétuer le souvenir de ce séjour temporaire. Le cimetière ou plutôt le terrain de la voie d'Ostie dans lequel saint Paul fut inhumé, appartenait disent les Actes, à une femme nommée Lucine; mais il existe au grand cimetière de Calliste, une très ancienne crypte désignée par ce même nom de Lucine. Ce nom de Lucine revient souvent d'autre part dans les annales des premiers siècles. On le retrouve dans l'histoire de chaque persécution depuis les temps apostoliques jusqu'à ceux de Constantin. Ce nom ne pouvait donc être qu'un surnom chrétien donné, après le baptême, à plusieurs personnes : peut-être la Lucine de la voie d'Ostie était-elle une Comodilla ; car la catacombe de Saint-Paul hors les Murs a été quelquefois désignée par d'anciennes relations sous le nom de Sainte-Comodilla. Peut-être serait-elle la même que la Lucine de la Voie Appienne, dans laquelle on paraît découvrir la Pomponia Grœcina de Tacite, femme de Plautius, contemporaine de Néron, dont la conversion au christianisme remonterait à l'année 58. La haute situation de Pomponia pouvait lui permettre de donner pour la sépulture des chrétiens des terrains lui appartenant, et situés de différents côtés.

nal Baronius, reproduite par Ciampini et dont voici la traduction :

« *Valentinianus, Theodosius et Arcadius AAA.*
« *A Salluste, préfet de la ville.*

« D'après nos désirs, et en raison de notre vénération, nous espérons qu'il sera agréable à ton Eminence de pourvoir d'une décoration digne de la sainteté de notre religion, la basilique de Saint-Paul déjà anciennement consacrée, de l'agrandir afin qu'elle puisse contenir une grande assemblée et de la mettre en rapport avec le zèle religieux et l'empressement général; car tu t'es empressé à tout entreprendre et tu as mis une extrême diligence à tenir notre Sérénité exactement au courant de l'état des choses. Nous t'ordonnons donc de faire en sorte d'exécuter nos instructions. Il convient, en conséquence, de soumettre nos projets au vénérable prélat[1] et lorsque tout aura été examiné et par les membres de l'ordre très magnifique et par le peuple chrétien, que ton Excellence décide après une étude attentive et une mûre réflexion. Et s'il plaisait au peuple et au Sénat de refaire l'ancienne route qui passe derrière

[1] Le titre de cardinal était fort ancien dans l'église de Rome. C'était la qualification distinctive des prêtres placés à la tête des *titres* ou paroisses. On en comptait vingt-huit sous le pontificat de saint Léon le Grand (440), relevant tous, suivant la situation de leur église, d'une des grandes basiliques patriarcales. Le texte de la lettre portant les mots *venerabili sacerdote* peut désigner le souverain pontife, de qui dépendaient les grandes basiliques, mais peut s'entendre du cardinal délégué au titre de l'église de Saint-Paul.

la basilique et s'approche assez près du Tibre, afin d'en affecter le terrain aux nouvelles constructions, fais tracer le plan de la nouvelle basilique par des architectes et fais en sorte que l'emplacement soit favorablement aménagé, afin qu'aucune imperfection ne nuise à la splendeur du monument. Ainsi, il faut que la belle décoration, habituellement réservée à la façade principale dans les grands édifices, soit ici appliquée sur toutes les murailles... »

Les travaux dont il est ici question furent terminés sous le règne d'Honorius[1]. Deux vers faisant partie des inscriptions en mosaïque du grand arc de la tribune relatent ainsi ce fait :

THEODOSIVS CÆPIT. PERFECIT HONORIVS AVLAM
DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI

Théodose commença, Honorius acheva cet édifice consacré au corps de Paul, le docteur des nations.

Quelques années plus tard la nouvelle basilique était frappée de la foudre, mais saint Léon, en 440, rétablissait les constructions et l'année suivante présidait à l'exécution de splendeurs nouvelles.

Le résultat de toutes ces bonnes volontés et de tous ces efforts fut tel que le poète historien Aurelius Prudence pouvait s'écrier :

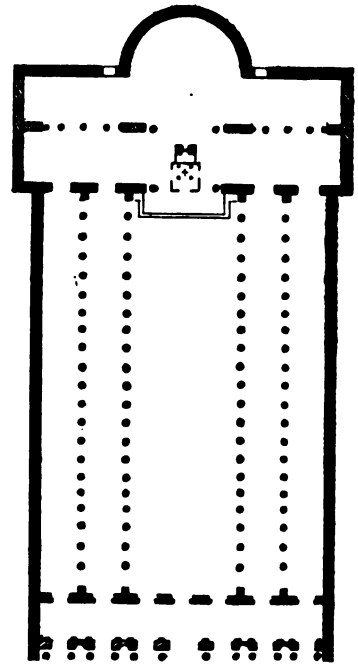
[1] On trouve au bas du fût de la dernière colonne de la nef latérale une inscription indiquant le quatrième consulat de Valentinien qui correspond à l'an 390 ; la basilique aurait donc été construite entre les années 390 et 423, date de la mort d'Honorius.

« D'autre part. La basilique de Paul s'élève sur la voie d'Ostie, auprès du Tibre qui en cet endroit fait un coude et s'infléchit du côté gauche. Ici on a déployé une pompe toute royale ; un excellent prince a consacré ces voûtes. Le temple est décoré avec une richesse inouïe, des lamelles d'or recouvrent les poutres de la charpente de telle sorte qu'aux premiers rayons du jour tout reflète l'éclat de l'or. Sur des lambris de marbre jaune se détachent des colonnes de marbre de Paros divisées en quatre rangées et des verres d'une remarquable variété, semblables aux fleurs qui émaillent les prairies au printemps, brillent à travers les arceaux. »

Les Vandales, dans leur rage de dévastation, n'épargnèrent pas la basilique de Saint-Paul ; elle fut pillée pendant le sac de Rome en 455.

Le plan général de cet immense édifice était exactement disposé comme celui des grandes basiliques antiques. Il présentait la forme d'une croix latine dont le grand bras était divisé en cinq nefs par quatre-vingts colonnes de marbres différents, quelques-unes de brèche violette et cannelées, provenant pour la plupart du mausolée d'Adrien ou de la basilique Æmilia au Forum. Le pavé de la grande nef était composé de compartiments de marbre, tandis que celui des nefs latérales était de briques. Une charpente faite d'énormes poutres de sapin accouplées deux à deux couvrait tout l'édifice. De chaque côté de la nef principale, vingt-quatre des plus belles colonnes, réunies par des arcades

et surmontées d'un entablement, supportaient les murs latéraux. Au-dessus de la corniche se déroulait dans toute la longueur de la nef la série chronologique des portraits des papes; cette collection, unique au monde, commencée par saint Léon en 440, continuée par saint Symmaque en 498, était un monument d'une importance considérable pour l'histoire ecclésiastique et pour l'histoire de l'art. Les grands murs latéraux percés de larges fenêtres étaient couverts d'ornements en stuc et de peintures à fresque divisées en compartiments dont chacun représentait une scène de l'Ancien Testament. Il fallait monter cinq marches pour passer de la nef dans le transept. On se trouvait alors dans un énorme vaisseau dont le majestueux ensemble fut dénaturé plus tard, à une époque d'ignorance et de barbarie, par l'édification d'un grand mur s'élevant jusqu'au sommet de la toiture. Cette construction, qui divisait le transept dans sa longueur en deux parties égales, avait été jugé nécessaire pour consolider la basilique à la suite de plusieurs tremblements de terre; elle était, à la



Plan de la basilique de Saint-Paul hors les Murs.

partie inférieure, supportée par huit grosses colonnes, et au milieu, dans la partie correspondante à l'arc triomphal s'ouvrait une grande arcade permettant d'apercevoir la tribune et la confession. Les mêmes inhabiles architectes avaient en même temps fait complètement boucher quelques croisées lézardées par les secousses. Un atrium carré, environné de portiques soutenus par de grosses colonnes, précédait la basilique. Un magnifique campanile, haute tour carrée construite en briques et percé de plusieurs étages d'arcades, avoisinait l'église.

Tel était dans son ensemble, vers la fin du ve siècle, ce merveilleux édifice. La dévotion aux reliques de saint Paul était alors en grand honneur chez les Romains, et la foule des pèlerins qui visitaient la basilique était si grande qu'on édifia un portique couvert allant de la porte d'Ostie jusqu'à l'église, permettant ainsi aux fidèles de faire le trajet à couvert par tous les temps.

En dehors des consolidations maladroites que nous avons signalées, peu de changements notables sont survenus depuis cette époque dans les principales dispositions de la basilique. Nous devons cependant indiquer que les constructions formant l'atrium, délabrées par le temps, ont été démolies au XVIIIe siècle sous le pontificat de Benoît XIII, et remplacées par un portique unique orné de colonnes de marbre accouplées et appliqué du côté de la façade principale, mais laissant à découvert

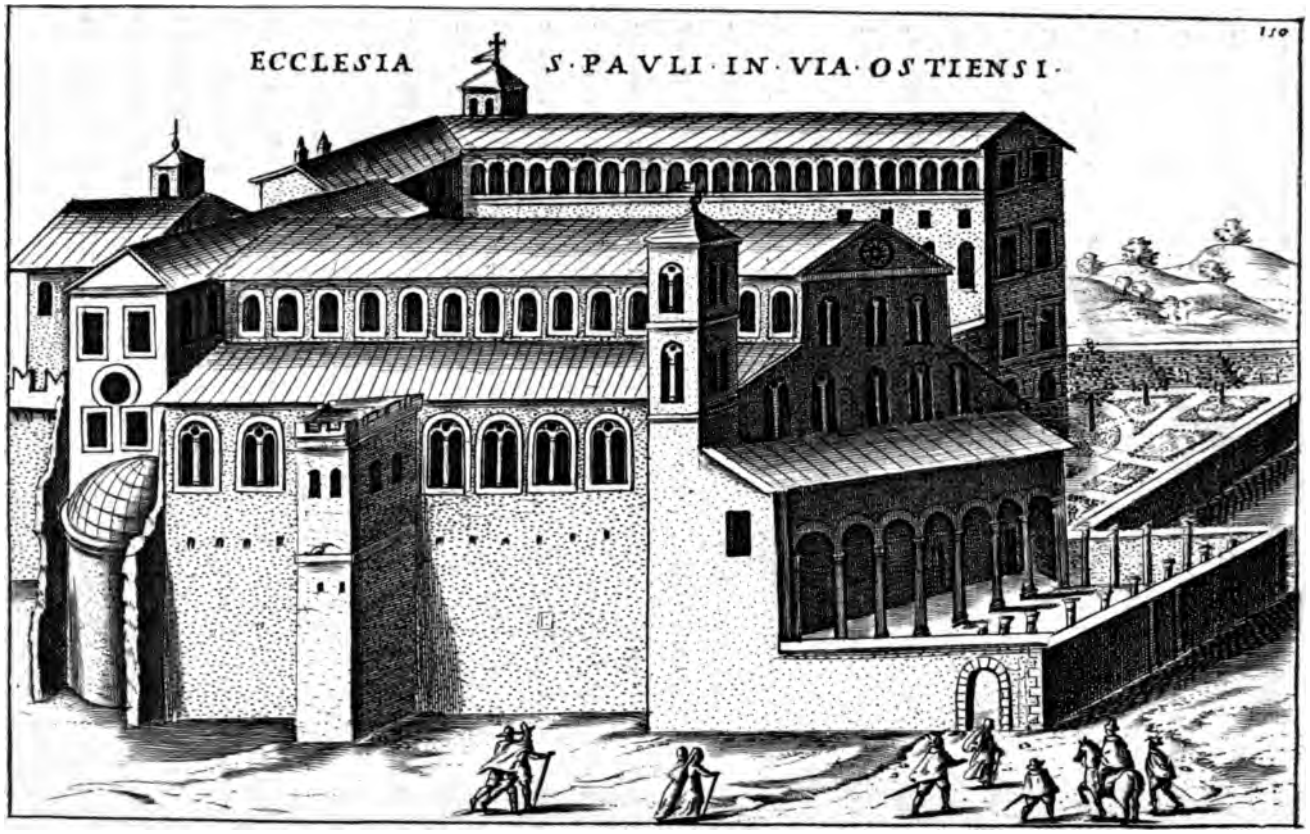
Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Vue intérieure. — Reproduction d'une ancienne gravure.

les mosaïques qui en faisaient le principal ornement[1].

Depuis la fondation impériale, et pendant plusieurs siècles, la basilique de Saint-Paul hors les Murs avait été desservie par des prêtres séculiers logés dans des bâtiments annexes. Le pape Martin Ier, en 649, établit auprès de l'église une communauté monastique. Panvinius ne fait pas remonter au delà du VIIIe siècle et du pontificat de Grégoire II le moment où les moines de l'ordre bénédictin furent attachés au service de la basilique; il est cependant certain qu'il existait à cette époque un monastère déjà ancien, car on lit dans la vie de ce pape : « Ayant vu réduit à un complet abandon le monastère fondé auprès de la basilique de Saint-Paul hors les Murs, il le restaura et y mit une communauté de moines », à moins que le mot « monastère » employé dans le texte du *Livre pontifical* ne désigne les bâtiments habités jusque-là par les prêtres séculiers, sans y attacher l'idée d'une réunion monastique. Quoi qu'il en soit, Grégoire II, élevé à l'école des moines bénédictins du Latran, leur confia l'administration de la basilique de Saint-Paul.

La foudre et les tremblements de terre n'avaient pas été seuls à contribuer à l'état d'abandon et de délabrement dans lequel se trouvait la basilique. Les invasions successives des barbares, les nombreux sièges que Rome eut à subir, le séjour aux portes de la ville de ces

[1] *Della Basilica di San Paolo*, Roma, 1815; 1 vol. in-fol.



Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Vue extérieure. — D'après une ancienne gravure de 1628.

hordes dont nous avons retrouvé la trace dans la dévastation des cimetières, contribuèrent puissamment à ruiner un édifice situé en rase campagne et que protégeait bien insuffisamment son titre d'édifice sacré. Le pape Adrien Ier prit même, en 756, le parti de dépouiller la basilique de ses ornements précieux pour les soustraire à la rapacité de Didier, roi des Lombards, qui venait assiéger Rome, puis il fit solidement fermer les portes, afin que le roi barbare soit obligé, pour pénétrer dans le sanctuaire, de briser les portes, *au péril de son âme.*

A ces nombreux fléaux il faut encore ajouter les fièvres et les maladies engendrées par l'abandon des campagnes et le voisinage malsain du Tibre. Pour obvier autant que possible à une partie des inconvénients graves provenant de cette situation et protéger la basilique contre les courses et les déprédations des Sarrasins, le pape Jean VII, en 872, fit fortifier les bâtiments et entourer la basilique d'une haute muraille. Cette forteresse d'un nouveau genre prit le nom de Giovannopolis : il n'en reste aujourd'hui aucun vestige.

Malgré ces travaux, par suite de la faiblesse des papes qui avaient laissé les seigneurs voisins usurper les biens de l'Eglise, par suite de la paresse des moines et du relâchement qui s'était introduit peu à peu dans la règle de saint Benoît, la basilique de Saint-Paul était complètement abandonnée et les animaux qui paissaient aux bords du Tibre venaient s'abriter des chaleurs du jour à l'ombre de ses magnifiques portiques, lorsque le cardi-

nal Hildebrand fut nommé abbé de Saint-Paul. Sa haute direction, et la vigueur de son administration eurent bientôt fait tout changer autour de lui ; l'ordre reparut au monastère et la décence dans l'église. Il s'attacha à réparer les désastres, fit faire les travaux les plus indispensables, et pendant son ambassade à Constantinople, commanda de magnifiques portes en bronze pour fermer la basilique.

Comme nous l'avons vu, l'art du bronzier et du ciseleur était alors florissant à la cour d'Orient ; l'empereur lui-même ne dédaignait pas de s'y adonner et les cathédrales de quelques villes italiennes, Amalfi, Salerne entre autres, avaient été dotées de portes provenant des ateliers de Constantinople. Celles de Saint-Paul étaient divisées en cinquante-quatre panneaux représentant les images des prophètes et plusieurs sujets relatifs aux actes des apôtres ; les figures étaient indiquées par un trait gravé dans le métal et incrusté d'or, d'argent ou d'émail ; des arabesques encadraient ces panneaux. Une inscription également gravée constatait que ces portes avaient été commandées par Hildebrand, sous le pontificat d'Alexandre II, avec l'aide du consul Pantaléon, qui avait « ordonné de les faire[1] ».

[1] Un des panneaux de la porte représentait Pantaléon aux pieds de saint Pierre. La famille de Pantaléon habitait Amalfi et presque tous ses membres exerçaient les fonctions de consul de la ville. Riches négociants, ayant de nombreuses relations avec l'Orient, ils possédaient un palais à Constantinople, l'habitaient souvent et pouvaient facilement surveiller les travaux commandés pour les églises italiennes. Les portes de bronze de

Les fortifications de Giovannopolis n'étaient pas cependant tellement redoutables qu'elles aient préservé la basilique de toute insulte. En 1099, Stefano Corsi, chef d'une des nombreuses familles qui, sous prétexte de se disputer le pouvoir, pillaient et saccageaient Rome, probablement tenté par les nouvelles richesses réunies sur le tombeau de saint Paul, franchit pendant la nuit la muraille et mit le feu à la basilique. Mais le pape Pascal II, prévenu à temps de ce qui se passait, accourut à la tête d'une foule de citoyens armés et put, après un rude combat, chasser la bande de Corsi et préserver la basilique d'une destruction complète.

Pendant les croisades, une quantité considérable de personnages d'un rang élevé vinrent prier sur les reliques de l'Apôtre des Gentils, et laissèrent en partant des dons considérables qui accrurent d'une façon importante les richesses et les biens dont pouvait disposer la communauté. De plus, de grands privilèges furent à cette époque accordés aux abbés qui marchaient, dans le cortège pontifical, en tête des vingt abbés gouvernant les monastères privilégiés de Rome; aussi pensèrent-ils à se faire construire un cloître digne de leur fortune et de leur haute situation. Les *Marmorarii romani*, marbriers, sculpteurs, mosaïstes et un peu architectes, leur donnèrent satisfaction en créant une œuvre originale, riche et pleine d'élégance. Une longue

Saint-Paul, préservées de la destruction pendant le grand incendie de 1823, ont été reconstituées et déposées dans un des vestibules de l'église.

inscription placée dans l'architrave d'une des galeries du cloître, fait honneur de cette construction : au cardinal Pierre de Capoue, abbé du monastère en 1193, qui la commença et à son successeur Jean V qui l'acheva :

AGMINA SACRA REGIT LOCVS HIC, QVAM SPLENDOR HONORAT — HIC STVDET ATQVE LEGIT MONACHORVM CŒTVS ET ORAT — ..... NATVS DE CAPVA PETRVS OLIM PRIMITIA... IT — ARDEA QVEM GENVIT QVIBVS ABBAS VIXIT IN ANNIS — CÆTERA DISPOSVIT BENE PROVIDA DEXTRA IOHANNIS.

« Ce lieu qui rehausse sa splendeur est occupé par une troupe sacrée — ici les moines se livrent à la lecture, à l'étude et à la prière. — Pierre né à Capoue entreprit autrefois cette fondation et poursuivit ce travail pendant les années de son gouvernement — il fut achevé par les mains prévoyantes de Jean. »

Ce cloître est entouré de portiques de marbre blanc dont les fines arcades sont supportées par des groupes de colonnettes accouplées ; de forts piliers carrés, cinq sur la longueur, quatre sur la largeur, divisent ces portiques en travées successives et donnent à ces élégantes façades de la fermeté et de la force. Les colonnes, dont les chapiteaux varient à l'infini, sont elles-mêmes de formes très diverses ; il y en a de lisses, beaucoup sont cannelées, plusieurs en spirale, d'autres torses, mais presque toutes sont incrustées de mosaïques formant de riches et harmonieux ornements. Ce genre de décoration est du reste employé ici avec une profusion extrême et quelque peu irréfléchie, non seulement les

fûts des colonnes, mais les archivoltes des arcades, les architraves, les frises en sont ornées ; elles présentent des successions d'étoiles, des damiers, des zigzags et toutes les figures possibles obtenues par des combinaisons géométriques. La frise, la partie la plus riche, comprend une suite de rosaces de porphyre et de marbres antiques reliées entre elles par des bandes formant entrelacs. Cette délicatesse d'architecture, cette finesse d'exécution, cette recherche ornementale n'appartiennent peut-être pas à un type d'architecture digne de toute admiration, mais il surprend par contraste avec la sévérité des bâtiments voisins, son éclat égaie, et charme même. Très à la mode à Rome pendant les XIIe et XIIIe siècles, ainsi qu'au commencement du XIVe, ce genre d'ornementation fut beaucoup pratiqué par les moines auxquels ne manquait ni le temps ni la patience nécessaires pour mener à bien des travaux si délicats et si minutieux.

En 1265, Conradin, voulant disputer à Charles d'Anjou le trône de Naples, envoya à Rome des députés. Ils furent reçus en audience solennelle au Capitole et entraînèrent le premier magistrat Henri de Castille, fils du roi Ferdinand, à embrasser leur cause. Il s'ensuivit une véritable bataille, tout un quartier de Rome fut livré au pillage, la basilique de Saint-Paul, ainsi que plusieurs autres églises situées dans les environs, furent dévastées. Mais, en 1280, le pape Nicolas III répara ces désastres et fit élever le grand autel dont

nous pouvons encore aujourd'hui admirer le superbe *ciborium* porté sur quatre colonnes de marbre antique.

Au xve siècle, après le grand schisme d'Occident, dont la basilique de Saint-Paul, comme les autres basiliques de Rome, ressentit les funestes conséquences, le pape Martin V fit faire de grandes restaurations; mais ces travaux n'apportèrent aucun changement notable à l'ensemble de la disposition générale. Voulant, dans sa bienveillance pour les moines bénédictins qui desservaient la basilique, les soustraire au mauvais air et à la fièvre régnant de ce côté pendant les chaleurs, il leur assigna des retraites d'été à l'abbaye de Saint-Clément de Tivoli et au monastère de Saint-Oreste au mont Socrate; mais les moines, désireux d'être moins éloignés de leur basilique, établirent leur communauté à Sainte-Marie in Cosmedin, en laissant le moins de frères possible au monastère de Saint-Paul.

Les fondateurs de la basilique n'avaient pas négligé d'en orner les murailles de superbes mosaïques. Celles de la tribune ainsi que celles de l'arc qui la complète ne sont pas parvenues jusqu'à nous, elles ont été totalement refaites sous le pontificat d'Honorius III (1216-1227), reprises et achevées sous celui de Nicolas III (1277-1280). Celles de l'arc triomphal au contraire, par suite d'un hasard heureux et d'habiles restaurations, ont subsisté jusqu'à notre époque comme un magnifique témoignage de ce qu'était, au ve siècle à Rome, l'art de

la mosaïque, et de la façon dont on comprenait alors l'interprétation glorieuse des dogmes de la religion chrétienne.

Cet arc triomphal, supporté par deux immenses colonnes de marbre mesurant plus de cinq mètres de circonférence, porte un nom dans l'histoire ; il s'appelle l'Arc de Placidie, en l'honneur de l'impératrice Galla Placidia, fille de Théodose Ier, sœur d'Honorius, femme de Constance, mère de Valentinien (quelle famille d'empereurs), qui, par ses libéralités et son influence, avait beaucoup contribué à la fondation et à l'embellissement de la basilique. Si Placidie fut l'inspiratrice et la donatrice, il est certain que le pape saint Léon fut l'instigateur de ce beau travail. Deux vers, formant l'inscription développée au pourtour du grand arc, en rendent témoignage :

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS HOMNE PATERNI
GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDORE LEONIS

L'âme pieuse de Placidie se réjouit de l'éclat que les soins du pontife Léon ajoutent à l'œuvre de son père.

De plus, nous trouvons dans une lettre écrite par le pape Adrien à Charlemagne, que « dans la basilique du bienheureux Paul, saint Léon faisant le grand arc et y représentant en mosaïque le Sauveur Notre-Seigneur Jésus-Christ et les vingt-quatre vieillards, a mis son nom dans les vers qui le décorent, et, depuis lors jusqu'à nos jours, il est l'objet de la vénération des fidèles ».

Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Arc triomphal de Placidie. Mosaïque.

Le sujet représenté sur le grand arc est en effet la *Glorification Apocalyptique,* sujet bien souvent rencontré déjà dans les mosaïques des premiers siècles, mais, sous l'inspiration de saint Léon, brillant pour la première fois au grand jour, et occupant la place d'honneur dans une grande basilique où il était magnifiquement exposé. Au centre, à la partie supérieure, Jésus-Christ vêtu de rouge est représenté en buste, bénissant de la main droite tandis qu'il tient un sceptre ou bâton (*baculus*) de la main gauche. C'est une colossale figure entourée de rayons et d'un arc-en-ciel, suivant le verset de saint Jean :

Il y avait autour du trône un arc-en-ciel qui paraissait semblable à une émeraude.

Au-dessus apparaissent, à demi cachés dans les nuages, les quatre Animaux mystérieux, le Bœuf, l'Homme, le Lion et l'Aigle ; au-dessous du Christ, deux anges aux ailes déployées s'appuient sur un sceptre. Les deux tympans de l'arc sont occupés par vingt-quatre vieillards divisés en deux groupes, douze de chaque côté, tous dans la même position, debout, inclinés, la main recouverte d'un pli de leur manteau blanc ; ils ont le même mouvement et présentent leur couronne au Sauveur du monde :

Les vingt-quatre vieillards se prosternaient... et ils adoraient celui qui vit dans les siècles des siècles et ils jetaient leurs couronnes devant le trône en disant[1]...

[1] Apocalypse de saint Jean, ch. IV.

Dans les encoignures inférieures, deux figures de saints complètent la décoration : à gauche saint Paul s'appuie sur une épée, il est accompagné de l'inscription :

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT PAVLVS HONORIS
VAS SE DELECTVM GENTIBVS ESSE PROBAT

Tandis qu'il poursuit les fidèles de Dieu, Paul devient le vase d'honneur et prouve qu'il est l'élu des nations.

A droite, saint Pierre, le bras étendu, tient ses clefs à la main ; au-dessus, on peut lire :

VOCE DEI FIS PETRE DEI PETRA CVLMEN HONORIS
AVLÆ CELESTIS SPLENDOR ET HOMNE DECVS

Pierre, par la voix de Dieu, tu deviens la pierre de Dieu, le sommet de l'honneur, la splendeur de la cour céleste, tout l'ornement.

Si, en examinant cette belle mosaïque, on se reporte aux œuvres contemporaines, si on les compare à la mosaïque de Sainte-Pudentienne, la plus belle et la plus complète de toutes, à peine antérieure de quelques années, on constate assurément une décadence ; le style est moins élevé, les types sont moins purs, les costumes moins amples et moins noblement drapés, mais ici l'ensemble de la composition a encore grande allure, les personnages sont bien posés et correctement dessinés, cette grande œuvre possède non seulement le mérite de son authenticité historique, la valeur de sa symbolique religieuse, mais en outre elle est une œuvre d'art, d'un art élevé dans son expression et riche encore par ses moyens.

Le pape Honorius III ne put limiter ses travaux de restauration à la construction des bâtiments annexes, il fut obligé de rétablir entièrement l'abside et la grande tribune ; les anciennes mosaïques qui les décoraient, dégradées par le temps, durent être alors arrachées et remplacées par de nouvelles. Honorius eut l'honneur d'entreprendre ces travaux considérables, mais il n'eut pas la joie de les voir terminer.

Les mosaïques de la voûte absidale représentent : sur fond d'or, Jésus-Christ, très grand, assis sur un trône, bénissant de la droite et tenant de la main gauche le livre de la Loi ouvert appuyé sur ses genoux. Il est vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu, son visage est encadré par une épaisse barbe noire et d'abondants cheveux, sa tête est entourée d'un nimbe cruciforme enrichi de pierreries. De taille beaucoup plus petite, saint Paul et saint Luc sont placés à sa droite, saint Pierre et saint André à sa gauche; ces saints sont debout tenant chacun un volume déroulé d'une main et levant l'autre, dans l'attitude du serment, comme pour affirmer leur foi; leurs pieds, chaussés de sandales, reposent sur un terrain orné de fleurs à travers lesquelles se jouent quelques animaux. Deux palmiers, de l'espèce des phœnix, largement épanouis, terminent de chaque côté cet ensemble. Une petite figure de dimension minuscule, paraissant rajoutée après coup, représente le pape Honorius en habits pontificaux, la tiare sur la tête, prosterné au pied du

Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Mosaïque absidale.

trône occupé par Jésus; le nom HONORIVS P.P. est écrit à côté. Ce petit personnage, ainsi ajusté pour faire honneur au pape Honorius, indique bien que la mosaïque refaite était la reproduction de celle qui l'avait précédée; quelques parties anciennes avaient même pu être conservées et adaptées de nouveau à leur place primitive après la reconstruction de l'abside. S'il eût créé une œuvre nouvelle, le mosaïste se serait certainement efforcé de trouver pour le vénérable donataire une place mieux en rapport avec l'ensemble du sujet et une posture qui, sans blesser sa modestie, ne l'eût pas fait ressembler à une tortue ou à quelque animal d'espèce inférieure cherchant à escalader le degré du trône.

L'auteur de cette mosaïque est resté inconnu; peut-être Honorius en avait-il confié l'exécution à un modeste moine; peut-être la nouvelle école romaine, alors en progrès notable, lui avait-elle fourni un artiste digne de le satisfaire, car plus d'un siècle auparavant cette même école régénérée avait produit les belles mosaïques de Sainte-Marie du Transtévère. En interrogeant la mosaïque de Saint-Paul, nul indice ne vient éclaircir ce sujet. Parmi les mosaïstes connus de cette époque, nous pourrions nommer Rusuti, dont nous trouverons un œuvre remarquable à Sainte-Marie Majeure, et Torriti qui quinze ans plus tard était chargé de grands travaux à cette même basilique et à celle du Latran ; mais ces deux artistes aimaient à se faire connaître, ils ont signé leurs ouvrages, tandis que notre

mosaïque ne porte aucune signature. Il est cependant admis par certains auteurs que Gaddo Gaddi, appelé à Rome en 1307, aurait encore travaillé à ces mosaïques, et même, que Pietro Cavallini les aurait terminées.

Au-dessous de cette grande composition où l'on retrouve l'ample majesté des mosaïques des premiers siècles, une frise élevée s'étend dans toute la longueur de la concha. Un autel surmonté d'une riche croix en occupe le centre, il est occompagné de deux anges symétriquement placés, vêtus de blanc, les ailes multicolores largement ouvertes, la bandelette au front, tenant à la main un volume déroulé. La pose de ces figures a du mouvement, les têtes de l'expression, du sentiment même; elles sont la reproduction presque exacte des anges byzantins, mais si elles n'en ont pas la raideur et l'immobilité, elles n'en ont plus la souveraine majesté.

Cependant, à la place où l'ancienne représentation allégorique du moyen âge aurait voulu le troupeau symbolique des douze brebis, le mosaïste a figuré les personnages des apôtres; c'est une innovation toute particulière, une apparition de l'esprit nouveau; c'est la Renaissance qui, à côté du symbole, cherche l'effet artistique et croit exprimer mieux en faisant plus beau. Ces apôtres sont debout, vêtus de larges manteaux aux plis flottants, tenant tous à la main un volume déroulé sur lequel sont écrits quelques mots de glorification à

l'adresse de Jésus ; ils sont séparés les uns des autres par des arbres de différentes espèces.

Une superbe bordure en forme de sophite encadre l'ensemble, et porte au sommet un médaillon dans lequel est inscrit le nom d'HONORIUS. P. P.

L'Arc de cette tribune est également orné de mosaïques : d'un côté, la sainte Vierge assise sur un trône, tenant le divin Enfant sur ses genoux, est accompagnée de l'inscription :

REGINA COELI MATER DEI

du côté opposé on voit saint Jean-Baptiste avec l'inscription :

S. IOAN. PRECVRSOR DEI.

Au-dessous de saint Jean se trouve une petite figure agenouillée ; bien qu'elle ne soit accompagnée d'aucun nom, il est facile d'y reconnaître Nicolas III, sous le règne duquel ces travaux de décoration furent terminés ; le manteau rouge brodé d'or dont il est enveloppé et la tiare qu'il porte sur la tête sont des indices bien certains de sa personnalité. Dans les angles supérieurs, auprès du sommet du grand arc, on voit l'Ange évangélique aux ailes déployées et l'Aigle muni de quatre ailes. Les angles inférieurs des tympans de l'arc sont occupés par deux grands palmiers.

Les mosaïques de la tribune, abside et arc adjacent, avaient été restaurés sous le règne de Benoît XIII, ainsi

qu'en témoigne l'inscription suivante placée dans un médaillon au sommet de l'arc :

BENEDICTVS XIII RESTITVIT A. MDCCXLVII

Malgré de notables détériorations survenues à la suite du grand incendie, elles avaient pu être conservées jusqu'en ces dernières années; mais il a été jugé nécessaire de les refaire entièrement.

Sur la face postérieure de l'Arc de Placidie, face tournée du côté du transept et par conséquent symétrique à l'arc de la tribune, nous trouvons le complément du sujet représenté dans la mosaïque de Nicolas III. Au sommet de l'arc, le Christ en buste, entouré d'une gloire, bénit et tient le livre de la Loi; à ses côtés, le Bœuf et le Lion déploient chacun leurs quatre ailes. Dans les tympans, saint Pierre et saint Paul nimbés, l'épée ou les clefs à la main, siègent assis sur des trônes, et au-dessous, dans les angles inférieurs, deux grands palmiers répètent ceux de l'arc de la tribune.

Ce sujet est encadré d'une riche bordure dont la partie haute est divisée en deux portions égales par un médaillon, dans lequel on lit l'inscription suivante :

GREGORIVS XVI HOC OPVS ABSOLVIT MDCCCXXXIII

Ce qui prouverait déjà avec certitude que cette mosaïque a été complètement refaite après le grand désastre dont nous parlerons tout à l'heure, si l'éclat, la violence

des colorations, les recherches du modelé et la banalité des types ne nous avaient déjà avertis que nous sommes en présence d'une œuvre modernisée à une mauvaise époque, sans soins et sans talent.

Les mosaïques de la tribune ont été refaites ou réparées tout récemment, et ce travail a été confié à des artistes plus consciencieux, plus désireux de reproduire avec fidélité le caractère de la mosaïque primitive. Néanmoins il est regrettable de ne plus retrouver au fond de l'abside ces grands personnages à l'allure sévère, dont les vêtements aux couleurs éteintes s'harmonisaient si bien avec le fond d'or crevassé par le feu et noirci par les infiltrations. Malgré ses blessures et ses infirmités, cette œuvre était authentique; elle racontait les vicissitudes et les malheurs qu'elle avait supportés; mais dans la basilique nouvellement refaite, décorée à neuf, cette relique a été jugée inopportune.

Les sujets représentés dans ces mosaïques ne sont pas nouveaux, l'ordonnance des tableaux, toujours d'une extrême simplicité, est sensiblement la même que dans un grand nombre d'autres œuvres du même genre; il ne faut pas cependant s'en prendre, sans examen, au défaut d'imagination des artistes. Dans ces immenses basiliques, rien ne pouvait faire meilleur effet que des grandes figures sobres de geste et de mouvement, prenant toute leur valeur en se détachant nettement sur les fonds d'or. Si ces mosaïques étaient réser-

vées aux parties les plus importantes du temple, on devait n'y faire figurer, à côté des augustes symboles, que l'image des personnages les plus vénérés; aussi pour accompagner le Christ, retrouvons-nous sans cesse la sainte Vierge et les Apôtres. A Saint-Paul hors les Murs, le mosaïste du XIIIe siècle a bien respecté, dans sa composition, la naïveté et la simplicité des siècles de foi et d'ignorance, mais son exécution devient large et les physionomies expressives; de plus, les détails de l'ornementation sont traités avec une richesse et une abondance qui prouvent son talent et son habileté.

La foule des fidèles, toujours empressée à visiter les reliques de saint Paul, apportait avec elle des présents considérables; une bulle du pape Jean XXII, datée de l'année 1326, ordonna d'appliquer une partie de ces dons à la décoration de la façade principale, celle qui donnait sur le grand atrium du côté du Tibre : Pietro Cavallini, peintre romain, collaborateur de Giotto, fut chargé d'exécuter cet important travail. Ce grand ensemble, merveilleux revêtement d'or qui faisait briller la basilique comme une châsse immense lorsqu'elle était frappée par les rayons du soleil couchant, occupait tout l'espace compris entre le grand fronton et le bandeau d'appui des fenêtres du premier étage. Quatre gigantesques figures occupaient les parties pleines situées entre les fenêtres : en commençant par la gauche, on voyait d'abord saint Paul tenant l'épée

haute, placé debout en avant d'un siège épiscopal; puis la sainte Vierge, l'Enfant Jésus dans ses bras, assise sur un trône magnifique au-dessus duquel des anges étendaient une draperie; saint Jean, debout entre deux palmiers, occupait le panneau suivant, la main droite posée sur la tête du pape Honorius agenouillé à ses côtés; cette figure était de dimension beaucoup plus petite. Enfin, à l'extrémité droite, saint Pierre, ses clefs à la main, était placé comme saint Paul, debout en avant d'un siège épiscopal. Au-dessus de la fenêtre médiane, un grand Christ bénissant était environné d'une gloire soutenue par six anges aux ailes déployées, et les quatre Animaux planaient de chaque côté dans les nuages.

Cet immense tableau, encadré d'une riche bordure, occupait un espace de 27 mètres de large sur 9 de hauteur et les grandes figures avaient environ 5 mètres d'élévation.

Cavallini, infatigable travailleur, exécuta encore à l'intérieur de la basilique, dans la nef principale, une quantité considérable de tableaux dont les sujets étaient tirés de l'Ancien Testament et orna de peintures à fresque la salle du chapitre. Cet artiste, profondément religieux, voulut aussi sculpter un Christ pour l'autel de saint Paul; déjà familiarisé avec le maniement du ciseau par quelques bons ouvrages, il réussit si bien à donner au Rédempteur une expression de miséricorde et de douleur, que cette œuvre, d'un art presque

divin, fut choisie par Dieu pour opérer des miracles : ce crucifix parla, dit-on, à sainte Brigitte agenouillée devant lui en 1370. Pietro Cavallini est enseveli dans la basilique qu'il décora avec tant de soin et de talent. En reconnaissance de cette longue vie de travail dépensée à embellir sa ville natale, ses concitoyens ont fait graver sur son tombeau :

QVANTVM ROMANÆ PETRVS DECVS ADDIDIT VRBI
PICTVRA, TANTVM DAT DECVS IPSE POLO

Autant jette d'éclat un astre lui-même, autant Pierre a ajouté de lustre à la ville romaine.

Toutes ces richesses, ces œuvres d'art, ces merveilles, que quinze siècles avaient accumulées en l'honneur de l'apôtre saint Paul, furent anéanties en une nuit.

Par suite de l'incurie d'ouvriers plombiers qui travaillaient à la toiture, le feu se déclara dans la charpente la nuit du 15 au 16 juillet 1823. Toiture et charpente, tout s'écroula, entraînant dans cette chute immense une partie des grands murs ; en cinq heures, le vénérable édifice fut complètement détruit. La tribune seulement, quelques colonnes, quelques mosaïques et quelques sarcophages échappèrent en partie au désastre. Un mois après ce funeste événement, le pape Pie VII succombait à une grave maladie.

Léon XII, Benoît XVI et Pie IX s'attachèrent successivement à la reconstruction de la basilique. Ils récoltèrent dans tout le monde catholique des dons considé-

rables ; même, la schismatique Russie vint apporter ses précieuses malachites et l'Egypte musulmane ses superbes albâtres orientales pour contribuer à l'ornementation des grands autels. Après quarante années d'un travail assidu, la nouvelle basilique, terminée, reconstruite sur l'emplacement et d'après le plan de l'ancienne, renaît véritablement de ses cendres. Cependant les colonnes de marbre de la grande nef, n'ayant pu être utilisées, ont été remplacées par des colonnes de granite rose provenant des carrières du lac Majeur, et le grand mur qui divisait si maladroitement le transept en deux longues galeries a été heureusement supprimé. En exécution d'une bulle de Pie IX, la série des portraits des papes a été refaite en mosaïque et complétée; elle va aujourd'hui jusqu'à Pie VII.

Les mosaïques de la tribune et de l'arc correspondant, bien que sérieusement atteintes par l'incendie et malgré les profondes lézardes de la voûte, avaient pu, comme nous l'avons dit, être conservées et réparées. Quant à la belle mosaïque de Placidie, il a fallu la refaire presque complètement ; cependant il a été possible d'en conserver quelques morceaux et de les intercaler dans la mosaïque nouvelle. Léon XII chargea de ce travail l'atelier pontifical du Vatican qui s'attacha à remplir avec tout le soin et l'intelligence dont il était capable, cette mission délicate ; d'après ce qui restait de l'ancienne mosaïque, et à l'aide de documents certains, on est parvenu à reconstituer l'œuvre entière. La

reproduction est aussi fidèle que possible ; cependant, si la mosaïque moderne est la répétition exacte de la mosaïque de Placidie, en reproduit-elle bien l'esprit et le sentiment artistique ? nous ne le croyons pas. L'œil et la main d'un mosaïste moderne ne seront jamais que des instruments imparfaits pour rendre la pensée d'un artiste du ve siècle. Bien qu'on se serve avec toute l'habileté possible du calque et du compas, il manquera toujours à la copie ce quelque chose qui distingue l'œuvre originale. Qualité ou défaut, celle-ci a sa marque, et quand il s'agit d'une décoration aussi importante que le grand arc triomphal de Saint-Paul hors les Murs, c'est le sceau de toute une époque; aussi devons-nous hésiter à porter un jugement en présence de la mosaïque actuelle et nous défier de l'impression qu'elle peut produire.

De la grande mosaïque qui décorait la façade, quelques têtes étaient restées, seuls débris de cette œuvre grandiose et magistrale; on peut les voir incrustées dans le mur du vestibule du cloître. Pie IX ordonna de refaire cette mosaïque d'après de nouveaux modèles, et le travail est à peine terminé : au milieu, le Christ est assis entre les apôtres Pierre et Paul; au-dessous, douze brebis, six de chaque côté, se dirigent vers l'Agneau rédempteur placé sur un tertre d'où sortent les quatre fleuves du Paradis; plus bas, entre les fenêtres, on voit les prophètes Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel. Des

festons, des guirlandes de fruits, des bandes d'ornements, occupent les angles du monument et contournent les fenêtres surmontées de l'écusson de Pie IX.

Mais combien tout cela est loin de la noblesse et de la grandeur des anciennes mosaïques ; et combien, surtout, l'esprit en est différent. Ces figures sont énormes, mais elles n'ont pas de grandeur, elles sont tourmentées, et n'affirment pas un mouvement qui les caractérise, elles n'ont rien de la sereine noblesse convenant à des prophètes ou à des apôtres et ne présentent pas cette expression presque impersonnelle, qui devrait, à notre sens, rappeler le génie de l'homme voué à une tâche supérieure, sans incarner le personnage dans une figure d'école ou un modèle d'atelier. Les prophètes de Saint-Paul ont des poses théâtrales et des gestes tragiques bien en désacord avec l'élévation de leur mission ; ils sont trop humains, et veulent dire trop de choses. Cavallini avait mieux fait; le plus simple eut été de le reproduire. Les types sortis de son pieux génie étaient imposants sans écarter toute grâce, tandis que ceux-ci ont des airs farouches et font des mouvements violents qui surprennent parce qu'ils n'ont aucune raison d'être.

Et ces brebis qui, dans la frise, se promènent sagement, bien rangées par groupes de trois, à travers une charmante campagne animée au loin par la silhouette de deux villes. Ce ne sont plus les brebis du moyen âge, indiquant, dans leur tranquille immobilité, dans leur candeur inanimée, dans leur naïve attitude

même, la personnalité des apôtres attirés vers Jésus par une force sublime faite de douceur et charité. C'est un troupeau de jolis moutons allant boire à la fontaine, et entourant un des leurs placé sur un mon-

Mosaïques modernes de la façade. Basilique de Saint-Paul hors les Murs.

ticule ; celui-ci même, malgré son nimbe crucifère, est encore un trop véritable mouton.

Enfin, dans le fronton, le groupe formé par Jésus-Christ, bénissant du haut de son trône entre saint Pierre et saint Paul assis à ses côtés, est aussi banal que possible. Supposez Thémis et sa balance, entre la Justice et la Force ; mettez saint Augustin entre la Luxure et la Sagesse ; mettez qui vous voudrez entre deux figures drapées et couchées, le résultat sera le

même; c'est un motif de décoration, remplissant un vide, mais n'ayant ni valeur artistique, ni valeur morale, ni valeur religieuse.

Devant la façade nouvelle de la basilique de Saint-Paul, devant ce grand portique à colonnes élevé jusqu'au premier étage, sans avoir aucune relation, ni de forme ni de style avec le reste du monument, devant ce placage d'or qui brille à la partie supérieure, on peut rendre hommage à la libéralité des fidèles, mais il faut déplorer hautement le mauvais goût et l'ignorance artistique qui ont présidé à ces travaux, et l'on regrette amèrement l'irréparable malheur de 1823.

Quelque chose console cependant de ces tristes pensées, c'est de constater avec quelle énergie de pousse, avec quelle puissance de végétation cet immense monument, pareil à une plante des tropiques, est sorti de ses ruines sous l'impulsion vivifiante du souffle chrétien. Qu'est-ce donc que cette basilique située hors des murs de la ville, au milieu d'une campagne déserte, inculte et fiévreuse, au bord des eaux embourbées du Tibre qui empoisonnent ses rives ? A quoi sert-elle? — Comme les basiliques cimetériales élevées par les premiers chrétiens au-dessus du tombeau des martyrs, elle est ici le mausolée qui couvre la sépulture de saint Paul, et témoigne, par sa grandeur même, combien la mission de l'apôtre fut importante et sa tâche considérable; à ce titre, elle est bien placée au milieu de ce silence, environnée de cette solitude.

Mais il faut encore voir dans ce merveilleux monument, un des premiers témoins du christianisme triomphant, un des trophées de la nouvelle Eglise consacré à la mémoire d'un de ses principaux fondateurs. C'est un précieux souvenir; si la chrétienté tout entière était intéressée à ce qu'il soit pieusement conservé et vénéré, même au prix de grands sacrifices, le monde civilisé, intelligent, glorifiant sans distinction religieuse, dans le génie de l'homme, la trace divine déposée par le Créateur, devait s'affliger de la destruction d'une si prodigieuse merveille et contribuer à sa restitution.

Ange byzantin. Mosaïque.

CHAPITRE XIX

ROME

LA BASILIQUE DE SAINT-JEAN DE LATRAN

Description du plan. — Incendie de 1308. — Mosaïque de la façade. — Reconstruction des papes Clément VIII, Innocent X et Clément XII. — Le cloître. — Mosaïque de la grande abside. — Jacobus Torriti et Jacobus Camerino. — Portion ancienne de l'œuvre. — Le portrait du Christ. — Le Triclinium du Latran. — Mosaïque historique de Léon III. — Transport de la mosaïque.— Chapelle de la Sainte-Croix.

Arc triomphal du Triclinium du Latran. Mosaïque.

CHAPITRE XIX

ROME

BASILIQUE DE SAINT-JEAN DE LATRAN

En arrivant à Rome par la route d'Albano, on aperçoit, au-dessus des murailles crénelées qui défendent la porte San-Giovanni, l'ancienne porte Asinaria, un véritable peuple de colosses de pierre s'élançant à travers l'espace ; ces énormes statues couronnent la façade d'un prodigieux édifice, vaste assemblage de constructions étranges réunies pour former un ensemble merveilleux : c'est la basilique de Saint-Jean de Latran, la Mère et la plus illustre de toutes les églises, OMNIVM VRBIS ET ORBIS MATER ET CAPVT ECCLESIARVM, d'après le texte de l'inscription qu'elle porte fièrement gravée sur sa façade.

Après avoir vaincu Maxence, Constantin entra dans Rome et vint s'installer au palais des Laterani situé sur le plateau du mont Cœlius. Les propriétaires de cette belle demeure étaient de noble race; ils remontaient à Plautius Lateranus, mis à mort par Néron en même temps que Sénèque pour s'être engagé dans la conspiration de Pison. Or, nous savons, que les habitations des riches familles patriciennes de Rome étaient tellement vastes et spacieuses qu'elles embrassaient dans leur enceinte, outre le palais, les jardins et les cours, des constructions de toute espèce et très souvent une basilique servant aux réunions nombreuses ou de salle de spectacle.

Déférant aux vœux de l'évêque saint Sylvestre, qui cherchait, par tous les moyens en son pouvoir à affirmer la religion chrétienne, et, suivant en cela son goût bien marqué pour toute espèce de construction, Constantin fit considérablement agrandir la basilique des Laterani et la consacra au culte de Jésus-Chist. Après son départ de Rome, lorsqu'il eut quitté l'Italie pour établir le siège de son empire à Byzance, l'empereur donna au vénérable évêque le palais et la basilique. Depuis cette époque, jusqu'à leur retraite à Avignon, les papes ont fait du palais leur principale résidence, et la basilique, considérée par toute la chrétienté comme la principale église du monde, est encore aujourd'hui le siège épiscopal du vicaire de Saint-Pierre, en qualité d'évêque de Rome. Cette église, placée par son fondateur sous le

patronage du Sauveur du monde, fut peu de temps après dédiée aux saints Jean-Baptiste et Jean l'Evangéliste.

Comme la basilique de Saint-Paul, celle du Latran avait cinq nefs aboutissant à un vaste transept, et séparées entre elles par quatre rangées de colonnes. Au delà du transept s'élevait une abside demi-circulaire entourée à l'extérieur d'un portique ajouté au ve siècle par le pape saint Léon. Il n'y avait pas d'atrium en avant de la basilique, mais elle était précédée d'un vestibule dans lequel ouvraient cinq portes; ce narthex était élevé de plusieurs marches au-dessus du sol.

L'architecture intérieure était très simple, très calme, et tirait de cette tranquillité même un aspect de grandeur tout à fait imposant. Elle se composait de deux longues séries d'arcades retombant directement sur les chapiteaux des colonnes chargées de les recevoir et supportant les grands murs latéraux, colonnes et chapiteaux, provenant, pour la plupart de la basilique romaine ou des temples du voisinage; au-dessus des arcades régnait une haute frise ornée, espèce d'attique divisée en compartiments. La grande nef était éclairée à la partie supérieure des murs, par des fenêtres entre lesquelles des pilastres cannelés correspondaient aux colonnes et portaient les fermes de la grande charpente. Les bas côtés, couverts par une toiture à un seul versant, comprenaient deux galeries séparées, par une file

de colonnes élevées sur des piédestaux, plus petites que celles de la nef, et portant la retombée d'arcades qui soulageaient les charpentes latérales. Ces dispositions si larges et si grandioses reproduisaient presque exactement le plan de la célèbre basilique Ulpia au Forum de Trajan, monument qui avait excité l'admiration de Constantin à son arrivée à Rome.

La basilique de Saint-Jean, comme les autres basiliques patriarcales, jouissait du droit d'asile; aussi, les cinq ouvertures qui donnaient accès à l'intérieur n'étaient fermées que par des draperies flottantes, laissant ainsi librement pénétrer dans l'église à toute heure du jour ou de la nuit. Les beaux panneaux de bronze, provenant de la basilique Æmilia, qui ornent aujourd'hui la grande porte principale y ont été adaptés en 1655, sous le pontificat d'Alexandre VII [1].

Ce magnifique établissement religieux réunissant autour de l'église, le palais, le cloître et l'hospice, subsista sans grands changements pendant mille ans ; au

[1] Le plan que nous donnons ci-joint représente l'ensemble des constructions formant le massif religieux du Latran ; nous le présentons de côté, afin qu'il soit vu dans le même sens que la façade dessinée sur notre ancienne gravure. On distingue facilement la basilique avec ses cinq nefs, son portique, son transept et son abside que contourne le portique de Saint-Léon ; au delà du transept se trouvent le cloître et les grands bâtiments du monastère qui se prolongent en arrière et vont rejoindre le baptistère, la chapelle de Saint-Venance et la chapelle de Sainte-Croix. En avant de la basilique s'étend le vaste palais patriarcal avec ses portiques, ses galeries donnant à droite dans la salle des conciles et à gauche dans le grand Triclinium aux trois absides.

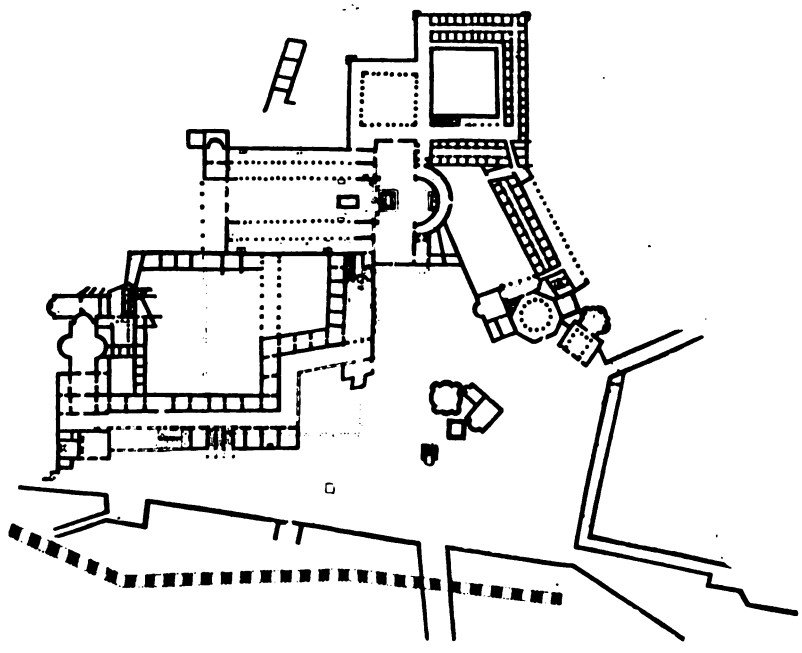
Les petits bâtiments indiqués sur la place étaient des ruines antiques.

Le Patriarcat du Latran, façade latérale. D'après une ancienne gravure.

commencement du XIVe siècle, il fut en partie détruit par un incendie survenu dans le cours de l'année 1308. Le pape Clément V, qui résidait alors à Avignon, mit le plus grand zèle à réparer le désastre; ses efforts eurent un plein succès, et la basilique se releva de ses ruines plus belle qu'elle n'avait été auparavant. Un demi-siècle s'était à peine écoulé, qu'un nouvel incendie vint tout consumer à nouveau en août 1361; nefs, chapelles annexes, même le *Sancta Sanctorum*, ainsi nommé à cause du grand nombre de reliques qu'il renfermait, rien ne fut épargné; il ne resta que les murs. Pétrarque pouvait écrire à Urbain V : « Le Latran gît à terre et la mère des églises manquant de toiture est ouverte aux vents et à la pluie. » C'était en effet dans la toiture que le feu s'était d'abord déclaré, et la charpente immense avait été la proie des flammes. Ces deux incendies successifs avaient eu pour cause la négligence d'ouvriers plombiers appelés à réparer la couverture; cause bien accidentelle, mais hélas! trop fréquente, et dont les malheureux effets ont occasionné la perte de nombreux monuments dans l'antiquité et au moyen âge.

La façade de la basilique du Latran était ornée d'une grande mosaïque. Deux manuscrits remontant tous deux au commencement du XIIe siècle en font foi; ils contiennent une description du Latran reproduite par Jean Diacre, qui vivait sous le pontificat d'Alexandre III,

1159-1181 [1]. Cette mosaïque représentait l'image du Sauveur placé entre les archanges Michel et Gabriel; elle devait encore exister du temps de Giotto, en 1330, car elle est reproduite dans le tableau qui lui avait



Plan général du Patriarcat de Saint-Jean de Latran.

été commandé pour décorer l'autel de l'église des Franciscains à Pérouse [2]. Au-dessous du sujet principal, représentant saint François d'Assise recevant les stigmates, plusieurs petits compartiments reproduisent des scènes secondaires; dans le premier, à gauche, saint

[1] Bib. Nati. Fonds latin, nos 2287, 5129.

[2] Ce tableau fait aujourd'hui partie de la collection du Louvre; il se trouve placé dans la petite galerie spécialement affectée à l'école italienne.

François soutient et redresse l'édifice chancelant du Latran. Cette allégorie au secours moral apporté, par la doctrine de saint François et l'établissement de son ordre, à l'Eglise menacée par les hérésies, est naïvement représentée : le bienheureux saint prie agenouillé et soutient sur son épaule un édicule en forme d'église, penché et vu de face. Ce petit monument, symbolise l'Eglise chrétienne tout entière ; c'est la Mère des églises, et pour distinguer et faire reconnaître la basilique de Saint-Jean de Latran, Giotto a eu bien soin de reproduire la mosaïque qui ornait sa façade. Aussi cette peinture peut-elle être regardée comme une reproduction fidèle de ce qui existait alors : on y voit un Christ colossal debout entre deux anges vêtus de blanc et de taille beaucoup plus petite. Aucun document ne permet d'apprécier à quelle date remontait l'origine de cette mosaïque; en tout cas, épargnée par l'incendie de 1308, elle fut totalement détruite par celui de 1361.

Il n'en a pas été de même d'une mosaïque placée autrefois dans la frise du portique extérieur. Elle comprenait des scènes diverses, telles que : *Saint Sylvestre enchaînant un dragon ; Constantin recevant le baptême*, etc., au milieu desquelles se trouvait un grand portrait du Christ. Cette précieuse image a pu être conservée, elle est aujourd'hui placée au milieu du fronton de la grande façade : sur un fond d'or un peu verdâtre se détache la belle tête de Jésus entourée d'un

nimbe à croisillons rouges; une abondante chevelure blonde retombe en boucles de chaque côté du visage orné lui-même d'une barbe de même couleur, la chemise est rouge et le manteau gris foncé.

Quelques auteurs avaient voulu voir dans ce Christ

Tête de Christ. Mosaïque. Grand fronton de la Basilique.

une œuvre de l'époque constantinienne ; il a été fait justice de cette erreur, et nous pouvons être assurés, tant par l'examen de la mosaïque elle-même, dont la facture est molle et indécise, que par les sujets représentés dans les anciens tableaux du portique, que nous avons affaire à une œuvre du moyen âge.

Grégoire XI, cédant aux sollicitations des Romains, quitta Avignon et reporta le Saint-Siège à Rome ; mais comme le palais du Latran était détruit, il vint s'installer au Vatican, et fit tous ses efforts pour réparer les ruines de la basilique de Saint-Jean, 1377.

Pendant trois cents ans, les papes se sont tous occupés soit de consolider les anciennes constructions, soit de les embellir : Pie IV et Pie V font exécuter le

magnifique plafond qui masque la charpente de la grande nef, et Sixte-Quint, par les soins de son architecte favori Domenico Fontana, élève le double portique en saillie sur le mur de la façade latérale nord. On doit à ce même pape le grand palais pontifical attenant à l'église, ainsi que l'édifice voisin appelé *Scala Santa ;* en 1600, Clément VIII charge Giacomo della Porta de reconstruire toute la nef transversale.

Cependant, malgré tant de travaux, les nefs principales ne présentaient pas un caractère de solidité qui pût donner pleine confiance, il fallut reprendre les vieux murs et les fortifier à nouveau. Innocent X ayant chargé Boromini de ce travail, celui-ci s'acquitta de sa mission en transformant complètement l'intérieur de la basilique, en lui enlevant tout caractère antique, en remplaçant les colonnes par d'énormes piliers, les arcades par des voûtes monstrueuses, les ornements par des niches et des statues colossales. Enfin, par ordre de Clément XII, et par les soins de l'architecte Alexandro Galilei, la nouvelle façade fut édifiée telle que nous la voyons aujourd'hui.

Nous sommes moins bien renseignés en ce qui concerne les travaux faits au Latran pendant les dix siècles écoulés depuis la fondation de la basilique par Constantin jusqu'au désastre qui en a causé la ruine. Il est certain cependant qu'un édifice aussi important a dû donner lieu à de fréquents travaux d'embellissement, d'agrandissement et de consolidation. Nous savons tou-

tefois que le pape saint Léon Ier « *Fecit cameram in basilica Constantiniana*[1] ». *Camera* peut s'entendre ici par un corps de construction comprenant des salles plus ou moins vastes; dans ce cas, les dépendances de la basilique auraient été augmentées dans de notables proportions vers l'année 450, c'est-à-dire un siècle environ après sa fondation, ce qui n'a rien d'improbable. Il est également question dans un passage de la *Tabula Magna*, de grands travaux entrepris sous le pontificat de saint Grégoire, 590-604, mais sans dire de quelle nature et de quelle importance étaient ces travaux. Le document se borne à nous apprendre que le pape « *consecravit hanc ecclesiam post destructionem ejusdem factam per hereticos*[2] » ; saint Grégoire consacra de nouveau la basilique après sa destruction par les barbares.

A la fin du IXe siècle, Adrien II embellit et restaura l'ancien Patriarcat, la résidence des papes; nous pouvons encore constater des traces de ces travaux, car au centre du cloître se trouve une margelle de puits portant, dans les sculptures dont elle est ornée, des marques certaines de l'époque d'Adrien, ainsi que deux plaques de parapet et d'autres débris du même style. Ciampini nous dit bien que le portique de la façade fut restauré par Eugène III en 1153; qu'un siècle plus

[1] Consulter l'ouvrage de Cesare Rasponi, *De Basilica et patriarchio Lateranensi.*

[2] *Liber pontificalis.*

tard, Nicolas IV fit refaire cette même façade[1]; mais là se bornent tous nos renseignements.

D'après les anciens plans, on peut voir que tous les services composant un établissement religieux de premier ordre étaient groupés autour de la basilique de Saint-Jean : on y trouvait l'église épiscopale, le baptistère, le palais, le monastère, l'hôpital des hommes, celui des femmes, le cimetière, une grande salle servant aux assemblées des conciles, l'escalier Saint, *Scala Santa*, la chapelle dite le *Sancta Sanctorum*, renfermant les reliques les plus vénérées, et le *Triclinium*, salle des fêtes, dans laquelle les fidèles ou les pèlerins pouvaient attendre avant de pénétrer dans le palais ou dans la basilique, sorte de salle des pas perdus où les papes donnaient audience. Ces différents bâtiments étaient séparés par des cours et des jardins, comprenant un vaste espace, et les logements des religieux entouraient le cloître.

Entièrement construits ou reconstruits au commencement du XIIIe siècle, ce cloître et ces logements sont demeurés, tels qu'ils ont été édifiés à cette époque; le petit préau est toujours environné de ses élégants portiques ouverts par des arcades retombant sur les chapiteaux de colonnettes accouplées. Cette architecture est analogue à celle du cloître de Saint-Paul hors les Murs, car les deux constructions sont à peu près con-

[1] Ciampini. *De sacris ædificiis.*

temporaines. Nous retrouvons ici, sauf quelques légers détails et un peu de variété dans l'ensemble, les mêmes colonnes de marbre blanc cannelées ou torses, incrustées de mosaïques ou sculptées avec une délicatesse extrême, les mêmes chapitaux variés à l'infini, les mêmes arcades et le même entablement également incrustés de médaillons et de frises de mosaïques. Ce genre de construction et d'ornementation, ce style, répandu avec profusion dans l'Italie entière à la fin du XIIIe et au XIVe siècle, a été employé ici dans toute sa grâce et dans toute sa pureté ; il serait aisé d'en critiquer les éléments, le manque de proportions est évident, mais l'ensemble est plein de charme.

Les deux incendies dont nous avons parlé n'avaient pas tout détruit, quelques parties de la basilique avaient été épargnées, et la magnifique mosaïque qui décorait la voûte de l'abside subsiste encore de nos jours.

Il paraît probable que dès la fondation du Latran, les parties principales de l'église avaient été couvertes de mosaïques ; tous les documents sont d'accord pour déclarer que Constantin dota la basilique avec une grande libéralité. L'arc triomphal et l'arc de la tribune, si brillamment ornés dans les basiliques contemporaines de Saint-Pierre et de Saint-Paul, n'avaient pas dû être négligés à Saint-Jean de Latran ; les fonds d'or des mosaïques devaient avoir contribué pour une large part à faire donner à cette dernière le sur-

nom d'*aurea* que lui avaient décerné l'admiration publique. Cependant nous en sommes réduits, à cet égard, aux conjectures et aux probabilités; aucun témoignage bien authentique n'est parvenu jusqu'à nous. Quoique nous soyons également assez pauvres de renseignements en ce qui concerne les mosaïques de l'abside, on trouve cependant dans un *Lectionnaire* du IXe siècle, faisant partie des archives du Latran, que : « Constantin, dans son propre palais du Latran, construisit une église en l'honneur du Sauveur du Monde, laquelle il consacra publiquement le cinquième jour des ides de novembre... Et l'image du Sauveur peinte sur la muraille apparut pour la première fois aux yeux des Romains. » Or le portrait du Christ, dont il est ici question, est celui qui est incrusté au fond de la concha de l'abside. Tous les archéologues qui se sont occupés du Latran, depuis Jean Diacre, jusqu'à MM. Crowe et Cavalcaselle, sont unanimes à admettre cette assertion, et à faire remonter la décoration entière au Ve et même au IVe siècle. L'abside était donc décorée de mosaïques dès l'époque constantinienne, et ces mosaïques ont été vraisemblablement réparées ou refaites, au commencement du IXe siècle, en même temps que d'autres importants travaux du même genre étaient exécutés au Latran, comme nous le verrons tout à l'heure; elles sont ainsi parvenues jusqu'au pontificat de Nicolas IV, 1288-1294, époque à laquelle la réfection générale de l'abside et de ses mosaïques fut

jugée nécessaire. Au XVIIe siècle, Alexandre VII fit faire à la grande mosaïque des réparations tellement notables qu'il crut devoir en conserver la mémoire dans une inscription placée en avant de l'arc de la tribune : ALEXANDER. VII. P. M. LABANTEM. ABSIDAM REPARAVIT. ORNAVIT ANNO MDCLXIII.

Enfin récemment, en 1879, il a été reconnu nécessaire de reconstruire totalement l'abside de la basilique ; la mosaïque a été complètement détachée puis remise en place avec le plus grand soin. Ce travail, confié à l'atelier pontifical du Vatican, fait le plus grand honneur aux artistes qu'il emploie. La mosaïque réparée, toute brillante, occupe encore au fond de l'abside la place que lui avait assignée Constantin ; elle brille même beaucoup trop, la restauration générale lui a fait perdre la patine du temps, elle éblouit, et c'est à peine si l'on ose soutenir du regard les feux que lancent cette immense surface couverte d'or.

Ces travaux, commencés par Pie IX, ont été achevés sous le pontificat de Léon XIII. Aussi a-t-on cru devoir conserver le souvenir de cette importante restauration dans une inscription peinte en lettres d'or sur fond bleu lapis. Elle est ainsi conçue :

Leo XIII. cellam maximam vetustate fatiscentem incenti motitione producendam laxandamque curavit vetus musivum multis jam antea partibus instauratum ad antiquum exemplar restitui et in novam absidem opere cultuque magnifico exornatam transferri aulam trans-

versam laqueari et consignatione refectis exploriri jussit anno. Chr. MDCCCLXXIX, *sacri prim.* VII.

Léon XIII mit ses soins à ce que la grande cella tout entr'ouverte et crevassée par la vétusté soit reculée et agrandie ; que l'ancienne mosaïque déjà restaurée dans beaucoup de ses parties soit restituée suivant l'antique modèle et ordonna qu'elle soit transportée dans la nouvelle abside magnifiquement ornée ; il fit en outre réparer et consolider tous les murs du transept[1]...

Cette célèbre composition peut se diviser en trois zones : dans la partie supérieure de la concha, se détache, sur un ciel bleu strié de nuages, la figure colossale du Christ, en buste et nimbé d'or ; autour, neuf anges ailés, formant cortège, sont placés en demi-cercle, quatre de chaque côté, le neuvième en chef; ceux des extrémités planent et leur corps dépasse une ligne circulaire tracée en travers de la mosaïque pour séparer cette région absolument céleste de la scène représentée au-dessous. La zone du milieu occupe tout le reste de la voûte : au centre, une immense croix enrichie de pierreries et surmontée d'une colombe, projette des rayons lumineux et s'élève sur une montagne d'où s'écoulent les quatre fleuves du Paradis : GION, FISON, TIGRIS, EVFRATES. La montagne est entr'ouverte, et laisse voir une cité défendue par un ange armé de l'épée. Deux cerfs et deux groupes de brebis s'abreuvent dans les eaux des fleuves. Le sol est

[1] A la suite de ces grands travaux on construisit l'escalier qui réunit le portique circulaire de Léon III avec le baptistère.

Basilique de Saint-Jean de Latran. Mosaïque de l'abside. Partie supérieure.

émaillé de fleurs et de feuillages au milieu desquels se jouent des enfants et des oiseaux. En avant du terrain on a figuré le fleuve IORDANES ; ses eaux sont animées par des poissons, des cygnes, des canards, et des enfants qui, montés dans de petites barques, se livrent à l'exercice de la pêche : c'est la région du Paradis terrestre.

A gauche de la croix, la Mère du Sauveur, saint Pierre et saint Paul sont debout; la Vierge pose la main droite, en signe de protection, sur la tête du pape Nicolas IV qui, les mains jointes, est agenouillé et adore la croix. Il est désigné par l'inscription :

NICOLAVS. PP. IIII. SCE. DI. GENITRI. SERVI.

Le pape Nicolas serviteur de la sainte Mère de Dieu.

placée au-dessous de lui; cette figure du pape est de petite dimension, surtout si on la compare aux personnages de la Vierge et des saints apôtres qui sont de dimension colossale. Entre la Vierge et saint Pierre, derrière le pape, saint François d'Assise, nimbé, est debout, les mains jointes; le mouvement de sa tête, qui est inclinée sur le côté, et ses yeux élevés au ciel, indiquent l'extase ou la prière. Il est à peu près de la même taille que le pape Nicolas, c'est-à-dire beaucoup plus petit que les saints qui l'avoisinent. De l'autre côté, à droite de la croix, on voit saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste et saint André faisant pendant aux trois grandes figures précédentes. Saint Antoine de

Basilique de Saint-Jean de Latran. Mosaïque de l'abside. Partie inférieure.

Padoue, intercalé entre les deux premiers, correspond à saint François d'Assise, il est également de taille plus petite que les principaux personnages.

Au-dessous de cette majestueuse composition on lit l'inscription suivante tracée sur une sorte de cymaise :

ESTERIOREM ET ANTERIOREM RVINOSAS HVIVS SANTI
TEMPLI A FVNDAMENTIS + REEDIFICARI FECIT ET ORNARI OPE
MOSAYCO NICOLAVS PP IIII FILIVS BEATI FRANCISCI +
SACRV VVLTV SALVATORIS. NTEGV. REPONI I LOCO VBI
PRIMO MIRACVLOSE APPARVIT QVADO FVIT ISTA
ECCL'IA COSECRATA ANNO DNI MCC°NONAGESIMO.

Le pape Nicolas IV, enfant de saint François, a fait rebâtir depuis les fondations et orner d'une œuvre en mosaïque ce saint temple, dont l'extérieur et la façade étaient en ruines. Il a fait replacer en entier l'image sacrée du Sauveur au lieu même où d'abord elle apparut miraculeusement quand cette église fut consacrée. L'an du Seigneur 1290.

Dans une section ou zone inférieure percée des quatre fenêtres ogivales qui éclairent l'abside, on a représenté, se détachant sur un fond d'or, les neuf autres apôtres debout entre des arbres de différentes espèces. Bien qu'ils occupent toute la hauteur de cette grande frise, hauteur égale à celle des fenêtres, ces personnages sont de dimension sensiblement moindre que les figures de la composition principale. Chacun est accompagné de son nom écrit en lettres superposées; ce sont, en commençant par la gauche : Judas, Jacques le Majeur, Simon, S. Thomas, S. Jacob (Jacques le Mineur), S. Philippe, S. Barthélemy, S. Mathieu,

S. Mathias. Entre Simon et Jacob ou Jacques le Majeur un très petit moine agenouillé travaille en tenant à la main une équerre et un compas ; c'est le portrait de

Portrait de Jacobus Torriti. Mosaïque absidale de Saint-Jean de Latran. D'après un estampage.

Jacques Torriti, le mosaïste qui a signé son œuvre dans la partie gauche du grand terrain :

IACOBVS. TORITI. PICT. HOC. OP. FECIT.

Jacques Torriti, peintre, fit cet ouvrage.

Entre saint Barthélemy et saint Simon un autre petit moine agenouillé, un marteau à la main, casse en petits morceaux la galette d'émail ; celui-ci, le compagnon

et l'humble collaborateur de Torriti, est frère Jacques de Camerino, le praticien auquel était confiée la partie technique. Son nom, à l'égal de celui du maître, est passé à la postérité, car ce portrait est accompagné de l'inscription suivante :

FR. IACOB. DE CAMERINO. SOCI. MAGRI, OPIS. RECONMDAT SE.... ITIS BEATI IONIS.

Frère Jacques de Camerino, compagnon du maître de l'œuvre, se recommande à l'intercession du bienheureux Jean.

Cette grande mosaïque, immense coupole d'or sur laquelle se détachent des géants drapés de larges vêtements aux couleurs variées, est d'une superbe exécution. Les poses sont naturelles, les attitudes ont une grande noblesse, les gestes beaucoup de simplicité et les physionomies sont expressives sans être exemptes d'une certaine naïveté qui a son charme. L'effet cherché a été largement obtenu, et cette solennelle profession de foi, cette admirable page d'histoire religieuse, éclate au fond de l'immense basilique avec la puissance du dogme divin qu'elle est chargée de représenter. Malgré les regrettables transformations qu'a subies l'antique édifice, malgré les saillies exagérées de l'architecture de Boromini, malgré les proportions inusitées des statues, le développement surprenant des niches qui les renferment, l'exubérance des ornements qui les accompagnent, malgré une décoration générale surabondante, étincelante de toutes les dorures et de toutes les colorations

imaginables, lorsqu'on pénètre dans la basilique de Saint-Jean de Latran, c'est la mosaïque qui attire tout d'abord les regards, et frappe le plus vivement l'esprit.

Portrait de Jacobus de Camerino. Mosaïque absidale de Saint-Jean de Latran. D'après un estampage.

Quel est donc ce puissant Torriti, que son dévoué collaborateur intitule le maître de l'œuvre; et quelle a été réellement sa part dans l'exécution de cette mosaïque?

En racontant la vie d'Andrea Tafi, peintre florentin, Vasari dit : « qu'il avait été vraiment heureux d'avoir vécu dans un temps où l'on prisait tant ce qui valait si

peu pour ne pas dire rien. La même chose advint à Fra Jacopo da Turrita, de l'ordre de Saint-François. Quelques mosaïques assez grossières qu'il exécuta derrière l'autel du baptistère de Saint-Jean (à Florence), le firent appeler à Rome où on lui confia des travaux dans la chapelle du maître-autel de Saint-Jean de Latran et dans celle de Sainte-Marie Majeure. » Comme on le voit, Vasari n'avait qu'une bien mince estime pour le talent et la valeur de Torriti. Nous avons relevé à propos des mosaïques du Baptistère de Florence l'erreur dans laquelle est tombé Vasari; Jacobus Torriti qui signa la mosaïque du Latran n'a rien de commun avec le Fra Jacopo da Turrita qui travailla aux mosaïques de Florence. En réalité, c'est bien le mosaïste romain Jacobus Torriti qui est le véritable rénovateur de l'art de la mosaïque, celui qui a ouvert la voie aux Giotto, aux Gaddi, aux Cavallini; c'est à son influence que sont dus les énormes progrès faits à cette époque par les mosaïstes pour ramener leur art à une plus consciencieuse expression de la nature et parvenir aux simples et féconds principes de l'antiquité. Torriti était un maître et son fidèle compagnon le reconnait modestement. Du reste pour avoir osé introduire son portrait, en quelque humble posture que ce soit, dans une œuvre d'une aussi grande importance, il fallait que son talent ne soit discuté par personne et que sa primauté fût incontestée. Les mosaïques qu'il a signées tant au Latran qu'à Sainte-Marie Majeure sont des œuvres d'une con-

ception grandiose où le génie moderne semble aux prises avec les souvenirs de l'antiquité; et en les examinant avec attention on est amené à reconnaître que c'est l'antiquité avec sa grâce et sa majesté qui domine dans la composition.

Qu'on y fasse attention, s'écrie Vitet, en parlant de ces grandes œuvres, elles sont pleines de souvenirs, nous dirions presque d'imitations directes de l'art antique; on y trouve même une foule d'allégories mythologiques. Et lorsqu'il se demande quelle est la raison de cette tolérance au fond d'un sanctuaire chrétien, décoré en un temps de foi et de religion, il ne peut l'attribuer qu'au remplacement littéral, à la réfection exacte des mosaïques anciennes du IVe et du Ve siècle par les mosaïstes du XIIIe, c'est à cette respectueuse fidélité qu'il attribue le caractère de noblesse presque classique ainsi que l'élévation de style que l'on y remarque[1].

Non seulement nous partageons cette opinion, mais nous inclinons à croire que de notables parties des mosaïques actuelles sont, sauf quelques restaurations, celles mêmes qui ont été exécutées à l'époque primitive.

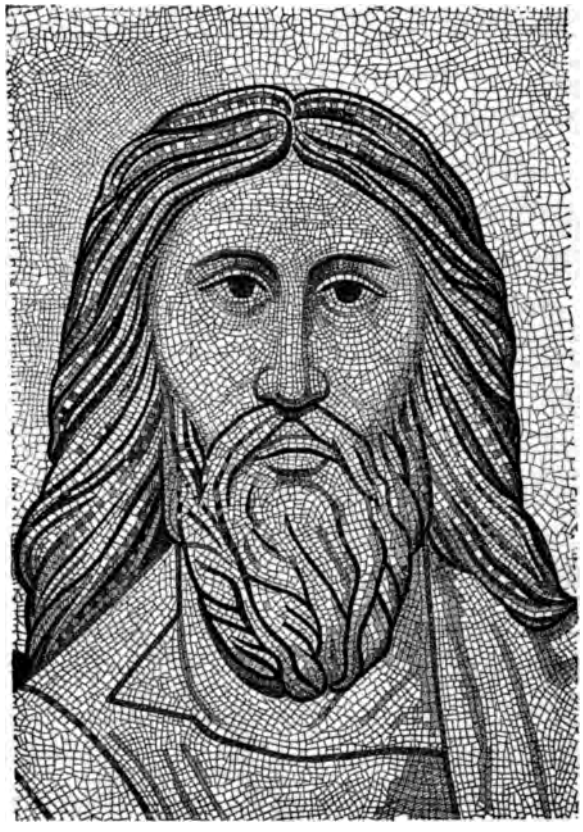
En ce qui concerne le grand portrait du Christ qui occupe le fond du tableau, il n'y a aucun doute à avoir, l'inscription le dit explicitement : *L'image sacrée du Sauveur a été replacée au lieu même où elle apparut miraculeusement quand cette église fut consacrée*. Le por-

trait ancien avait donc été déplacé, réparé et replacé après la restauration. Or nous savons par le texte du Lectionnaire du IXe siècle, déjà cité, que cette image datait de l'époque de Constantin. La légende accréditée parmi le peuple de Rome qui entoure cette figure d'une profonde vénération, veut qu'elle ait apparu à l'empereur le jour de la consécration de la basilique.

Si l'on examine le portrait, ce qui a pu être fait avec beaucoup de soin pendant la dernière restauration, on peut se rendre compte qu'il a beaucoup perdu de sa beauté primitive ; l'œil gauche est devenu trop petit, la joue droite est presque entièrement refaite, les cubes d'or du nimbe sont de dimensions inégales ; malgré cela, il respire un véritable parfum d'antiquité qui permet de l'attribuer avec certitude au Ve siècle.

Maintenant, d'autres fragments de la grande composition primitive ne figurent-ils pas dans la mosaïque refaite par Torriti ? La démolition complète et la reconstruction totale de l'abside du Latran au moyen âge n'a jamais été prouvée. L'inscription de Nicolas IV dans laquelle nous avons trouvé les mots : *partem posteriorem et anteriorem ruinatas*... devait être écrite en style officiel et pompeux et ne doit pas être prise dans un sens trop littéral ; bien souvent on employait cette formule pour de simples restaurations. Nous pouvons nous en rapporter au témoignage de l'évêque Equilino Pietro de Natalibus, qui écrivait en 1369 que « si les murailles de l'église dégradées et ruinées avaient été reconstruites, la

tribune ainsi que l'image sacrée du Christ n'avaient jamais été détruites ». Ceci nous confirmerait dans la



Tête de Christ. — Mosaïque absidale. Saint-Jean de Latran. Estampage.

pensée que la tribune a pu être restaurée mais jamais reconstruite en entier.

En tout cas, et même en supposant que la mosaïque actuelle ait été complètement refaite au XIIIe siècle, il est certain qu'elle est la copie exacte d'une mosaïque

qui existait primitivement à la même place. En effet, les *Enfants pêcheurs* présentent une analogie frappante avec les sujets de même sorte reproduits dans la mosaïque romaine de Coudiat-Aty dont nous avons donné le dessin[1], dans beaucoup de pavements antiques, dans les fontaines de Pompéi et même dans plusieurs mosaïques chrétiennes des premiers siècles[2]. Torriti, malgré tout son talent, acquis à l'école des peintres romains ou florentins, était absolument incapable de modeler ces corps gracieux et souples aux mouvements variés qui animent les eaux du Jourdain et sont au moins de grandeur naturelle. Le symbole de la croix placée sur une montagne se retrouve à la mosaïque de Sainte-Pudentienne, une des plus anciennes de Rome, et l'ordonnance naïve, mais grave et majestueuse, des grands personnages qui l'environnent, nous reporte aux compositions picturales des catacombes.

Arrivons aux trois figures de saint François, saint Antoine et du pape Nicolas. Ces trois figures ont été évidemment rajoutées par Torriti. Les grands apôtres et la Vierge sont régulièrement espacés et l'intervalle qui les sépare est sensiblement le même ; le tableau est donc pondéré et la composition est ainsi complète. Saint François et saint Antoine, viennent évidemment détruire cette harmonie ; aussi Torriti a dû obéir à une

[1] Même ouvrage, 1er vol., p. 96.

[2] *Baptistère de Sainte-Constance*, même ouvrage, 1er vol., p. 120.

impérieuse nécessité en les introduisant dans la mosaïque, et, pour y arriver, il a été obligé de réduire la taille de ces deux saints. Cependant l'un et l'autre venaient de faire tressaillir de joies mystiques l'Eglise tout entière.

Nicolas IV ne pouvait avoir oublié qu'Innocent III, après avoir vu en songe le moine d'Assise soutenant sur son épaule le vaisseau chancelant de l'Église représenté par la basilique du Latran, avait béni son œuvre; que l'apostolat de saint François, canonisé en 1228, avait envahi le monde, enfin, que ce saint était le fondateur de l'ordre auquel lui-même appartenait. Si Nicolas avait pu lui marquer dans la mosaïque une place en rapport avec son mérite et sa popularité, il n'eût pas manqué de le faire. La figure diminuée et rétrécie de saint François prouve donc que le pape ayant eu la volonté de l'introduire en si haute et si sainte compagnie, le manque de place le rendit impuissant à réaliser son désir avec toute la solennité possible.

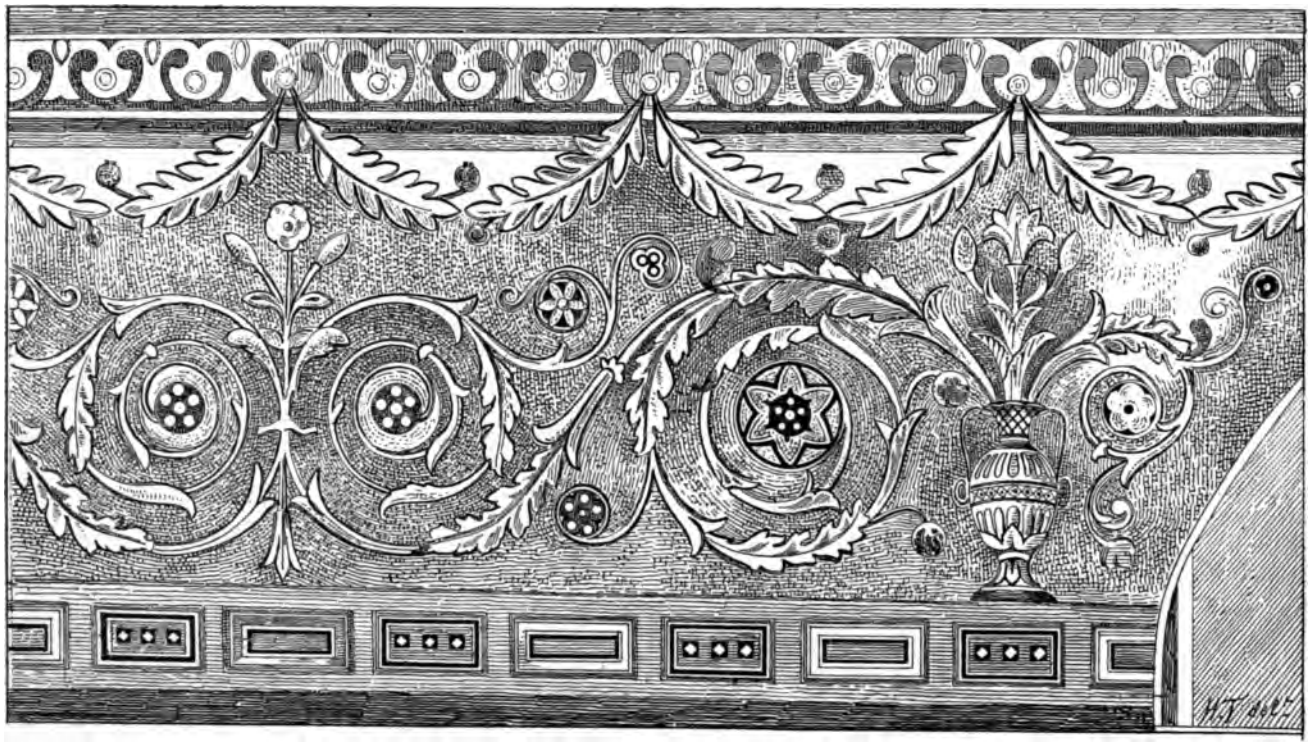
Saint Antoine, canonisé plus récemment encore, avait illustré l'ordre des Frères mineurs dont il pouvait être considéré comme le second fondateur; sa popularité ne le cédait en rien à celle de son illustre prédécesseur, et, dans l'hommage qui lui était rendu sur la voûte du Latran, rien ne se serait opposé à ce qu'il occupât une place importante, si l'ordonnance de la composition primitive l'eût permis. Mais cette ordonnance était com-

plète et régulière, il fallut donc intercaler la figure de saint Antoine comme celle de saint François, et la réduire aux mêmes proportions.

Le portrait du pape Nicolas est bien mieux agencé, plus naturellement et plus heureusement disposé; sa posture humble et suppliante le place vis-à-vis de la Vierge et vis-à-vis de l'ensemble des saints dans la position effacée qui convient à un donateur. Cette addition, également due à Torriti, marque chez l'artiste une rare souplesse de moyens et une grande dextérité d'exécution.

Après l'incendie de 1308, le pape Clément V appela à Rome un vieux peintre florentin nommé Gaddo Gaddi qu'une liaison d'amitié avec Cimabue et des travaux exécutés à Florence avaient rendu célèbre. Il prit la succession du grand mosaïste romain et continua ses travaux jusqu'en 1312, époque où il mourut âgé de soixante-seize ans. Gaddo avait recueilli de son intimité avec les peintres de Florence un naturel et une souplesse qui avaient promptement éloigné ses compositions de la raideur et de la sécheresse byzantine; aussi, fort des succès que lui valurent les mosaïques de Florence, se mit-il à l'œuvre pour achever ou compléter les grandes compositions de Torriti.

Il est impossible de déterminer aujourd'hui quelles sont les portions de ces mosaïques auxquelles Gaddo a plus particulièrement travaillé; elles étaient probablement peu importantes, car nous ne retrouvons nulle



Frise. Mosaïque faisant partie de la décoration de Saint-Jean de Latran. D'après un estampage.

part à Saint-Jean de Latran les qualités de style qui distinguent Gaddo Gaddi et qui sont exprimées d'une façon si frappante à Sainte-Marie Majeure. Si Torriti avait laissé quelques parties de la mosaïque sans avoir pu les terminer, ce devrait être nécessairement vers le bas qu'il faudrait les chercher ; or, toutes les figures d'apôtres comprises dans la grande frise sont bien de la même main et présentent le caractère large, encore un peu hiératique des œuvres du grand artiste. De plus, la signature de ce dernier est placée tout au bas de la composition, ce qui tendrait à prouver que le signataire en revendique la paternité tout entière, et personne, pas même Gaddo Gaddi lui-même, ne s'est inscrit en faux contre cette prétention.

Comme complément à cette splendide décoration, Torriti avait couvert de magnifiques ornements les embrasures des quatre fenêtres de l'abside ; se détachant alternativement sur fond or et sur fond bleu, ce sont des rinceaux ou des fleurs dont le style largement décoratif rappelle celui des faïences persanes.

TRICLINIUM DU LATRAN

Le pape Léon III avait fait construire au palais du Latran deux *Triclinium*, grandes salles de réception ou salles de réunion dans lesquelles le public pouvait attendre avant de pénétrer dans la basilique ou dans le palais.

Ces salles étaient richement ornées de colonnes, de panneaux et de revêtements de marbre, le pavé était fait d'un assemblage de marbres et de porphyres, et l'abside qui les terminait était décorée de mosaïques.

L'un de ces deux *Triclinium* dut complètement disparaître au milieu des transformations, des bouleversements et des incendies ; cependant, Onofrio Panvinio a pu, en 1562, décrire encore la mosaïque qui ornait la voûte de son abside : ce n'est plus qu'un souvenir. Le second *Triclinium* , conservé et toujours restauré jusqu'au moment où Sixte-Quint fit reconstruire le grand palais moderne, a pu, non pas parvenir en entier jusqu'à nous, mais être représenté de nos jours par la grande mosaïque de son abside. Nulle autre œuvre de ce genre n'a peut-être subi de plus étranges vicissitudes.

De toutes les mosaïques du moyen âge, aucune n'offre un intérêt historique plus considérable que celle du grand *Triclinium* du Latran ; elle rappelle en effet la translation de l'empire romain aux mains du roi franco-germain Karl le Grand, sous la consécration du pape. Ce prince, venu en Italie à la prière d'Adrien Ier pour combattre les Lombards, déposa sur le tombeau de saint Pierre l'acte de donation des provinces qui devaient former le patrimoine de l'Église. Rappelé une seconde fois à Rome par Léon III, il confirma son premier acte et reçut en échange la charte qui lui conférait le titre et les prérogatives d'empereur d'Occident. La cérémonie eut lieu dans la basilique de Saint-Pierre le 25 décembre 800.

La célèbre mosaïque dont nous nous occupons date de cette époque; placée dans la voûte de l'abside du *Triclinium* elle représentait Jésus-Christ apparaissant aux onze apôtres après sa résurrection, bénissant d'une main, et, de l'autre, tenant un livre ouvert sur lequel est écrit : PAX VOBIS. Au-dessous on lit l'inscription suivante :

DOCETE OMNES GENTES BAPTISANTES EOS IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITVS. S. C. S. ET ECCE EGO VOBISCVM OMNIBVS DIEBVS VSQVE AD CONSOMMATIONEM SECVLI.

Allez, enseignez toutes les nations et les baptisez au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, et voici que je suis avec vous pour tous les jours jusqu'à la consommation des siècles.

L'arc est entouré d'une guirlande de feuillages et de fruits, et d'un archivolte sur lequel est écrit :

GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX
HOMINIBVS BONÆ VOLVNTATIS

Sur les faces du mur, situées de chaque côté de cette abside, sur l'espace que dans les basiliques nous avons appelé l'arc de la tribune, on voit deux groupes de personnages : à gauche, Jésus-Christ est assis entre saint Sylvestre et l'empereur Constantin, tous deux agenouillés ; le Sauveur remet d'une main les clefs du paradis au saint pontife, ce qui le désigne clairement comme le successeur de saint Pierre, et de l'autre main, présente à l'empereur le *Labarum*, l'étendard de l'Église,

bleu, orné de six fleurs rouges et surmonté de la croix. L'autre groupe se compose de saint Pierre, assis entre le pape Léon III et Charlemagne ; le saint, vêtu d'une tunique verte et d'un *pallium* à croix rouge, présente au pape un autre pallium semblable au sien, mais orné de deux croix rouges, et remet à Charlemagne agenouillé un étendard pareil à celui que reçoit Constantin, avec cette seule différence qu'il est surmonté d'une lance. Les têtes du Christ, de saint Pierre et même celle de Constantin sont environnées de nimbes d'or circulaires, tandis que celles de Léon III et de Charlemagne sont encadrées dans des nimbes rectangulaires à fond bleu, ce qui, dans le langage décoratif de cette époque, indiquait des personnages vivants. Charlemagne a l'aspect d'un jeune guerrier, il est vêtu d'une cotte de maille par-dessus laquelle est passée une courte tunique bleue.

Des inscriptions spéciales ne laissent aucun doute sur l'identité de ces personnages. Au-dessus de la tête de Constantin, on lit : R. CONSTANTINVS. Le prince des apôtres est désigné par les lettres : SC̄S̄. PETRVS. Auprès du pape, on a écrit : + SCIMVS. D.N. LEO P.P. et auprès de Charlemagne : D.N. CARVLO. REGI.

En réunissant ces deux dernières inscriptions on peut les lire ainsi :

Sanctissimus Dominus Leo Papa. Domino Carulo Regi :

Le très saint seigneur Léon pape au seigneur Charles roi.

Ce qui indique bien l'intention du pontife de dédier à

l'empereur, en mémoire de l'acte accompli, cette partie significative de la mosaïque. Pour souligner davantage cette intention et marquer l'importance qu'il fallait attacher à ce grand fait historique, on a tracé dans une espèce de cartouche l'inscription :

BEATE. PETRE. DONAS. VITĀ. LEON. PP. E.
VICTORĪĀ. CARVLO. REGI. DONA.

Bienheureux Pierre, donne la vie au pape Léon et la victoire au roi Charles.

Cette mosaïque porte donc une date à peu près certaine ; elle a dû être faite dans les premières années du xe siècle. Dès le xvie siècle, l'œuvre de Léon III était gravement endommagée puisque, au dire de Panvinio, il manquait déjà plusieurs lettres aux inscriptions ; en 1621, Grimaldi écrivait que l'angle gauche de la voûte de l'abside s'était écroulée ; quant au reste, il devait être en assez mauvais état si nous en jugeons par une description faite en 1625, d'après laquelle, sur le côté droit, manquaient le bas du corps du pape Léon et la majeure partie de l'inscription BEATE PETRE... Dans la voûte, la tête du Christ, ainsi que celles de ses deux voisins de gauche, tous les pieds des apôtres et une partie de la grande inscription avaient disparu.

Le cardinal Barberini entreprit de restaurer la célèbre mosaïque et de la restituer d'après un ancien dessin déposé à la bibliothèque du Vatican [1]. On avait le

[1] Ce dessin n'a jamais pu être retrouvé depuis.

droit d'espérer que la mosaïque pourrait, ainsi refaite, traverser quelques siècles, lorsqu'en 1730, le pape Clément XII, voulant agrandir la cour du palais, ordonna de démolir l'ancien *Triclinium* et de transporter la mosaïque auprès de l'oratoire de Saint-Laurent ; la mosaïque se brisa pendant cette opération et fut presque totalement détruite. Benoît XIV, successeur de Clément, voulut du moins perpétuer, par une reproduction, le souvenir d'un acte aussi considérable et d'une si précieuse mosaïque ; il chargea, en 1743, son architecte Fernando Fuga d'élever un monument propre à la recevoir. Fuga adossa une abside au bâtiment déjà construit par Fontana pour y placer la *Scala Santa*, et couronna cette abside par un lourd fronton porté par des pilastres doriques. Rien n'est plus étrange que cette énorme niche directement ouverte sur l'immense place déserte qui s'étend ou sommet du Celius[1].

Il faut néanmoins savoir un certain gré à Benoît XIV de son bon vouloir ; la mosaïque primitive a été aussi fidèlement et exactement reproduite qu'il était possible de le faire à cette époque, les gestes, les costumes, les attributs n'ont pas été sensiblement altérés, mais il y a loin de cette restitution, très librement faite, à ce que la mosaïque a dû être autrefois ; il n'y a véritablement rien d'ancien dans ce que nous avons sous les yeux, c'est une œuvre absolument moderne.

[1] Depuis peu d'années de nouvelles constructions sont venues envahir ces espaces.

On conserve au musée du Vatican deux têtes d'apôtres provenant de la mosaïque primitive; malgré leur état de mutilation, elles permettent de constater une différence bien sensible entre le style de la mosaïque actuelle et celui de la mosaïque originale; le mosaïste du *Triclinium* avait su donner à ses personnages un certain caractère de grandeur tout autre et bien supérieur à celui que nous avons pu remarquer dans les mosaïques exécutées très peu d'années après sous le pontificat de Pascal Ier.

De grandes inscriptions, placées sur le côté et au fond de l'abside, relatent l'origine, la restitution et la translation de cette mosaïque; nous en reproduisons la traduction littérale : « Le pape Léon III a fait dans le patriarchat de Latran un triclinium grand par-dessus tous, et qui dut plus d'éclat encore à la grandeur de son nom; l'établissant sur des fondements solides, il en orna le tour d'un revêtement de marbre incrusté de pièces d'autres marbres. Il le décora de diverses colonnes tant de porphyre que blanches et sculptées avec des vases garnis de lys. Il décora également une voûte en abside et deux autres absides par des mosaïques, reproduisant diverses histoires par des marbres incrustés. »

(*Extrait d'Anastase le bibliothécaire.*)

« François, diacre de Sainte-Agathe, cardinal Barberini, a fait maintenir sur ces murailles cette portion de triclinium, construit par le pontife Léon III, réparé soixante ans après par son successeur Léon IV, presque détruit de notre temps ; elle en est la plus illustre, contenant la translation des deux pouvoirs de l'Empire romain et le souvenir de la paix publique rendue à la ville. Il a restauré la mosaïque de la voûte et a rétabli avec une grande bonne foi le côté droit de l'abside, qui jadis, menaçant ruine, avait été soutenu par les soins des antiquaires qui l'avaient fait peindre, était ensuite tombé en entier. Il l'a fait refaire tel qu'il avait existé jadis, l'an du Jubilé 1625. »

« Benoît XIV. P. M. a refait le très antique monument en mosaïque de l'abside occidentale du cénacle du Latran construit par Léon III pour réunir le Sénat (sacré collège) et pour d'autres solennités. Clément XII avait ordonné de le transporter auprès de l'oratoire de Saint-Laurent afin de pouvoir agrandir la cour du temple, elle fut brisée, soit par l'inhabileté des ouvriers, soit à cause de la difficulté de la chose. Afin qu'un monument si illustre de la majesté et de l'autorité pontificale ne périt pas au détriment de la république des lettres, suivant l'exemple de ce même Clément, tandis que les murailles étaient encore debout, la faisant reproduire par la peinture avec l'aide d'un dessin conservé au Vatican, il a rétabli la mosaïque sur une abside toute nouvelle et, suivant le désir des hommes érudits,

l'a rendue à la Ville Eternelle, l'an 1743, troisième de son pontificat. »

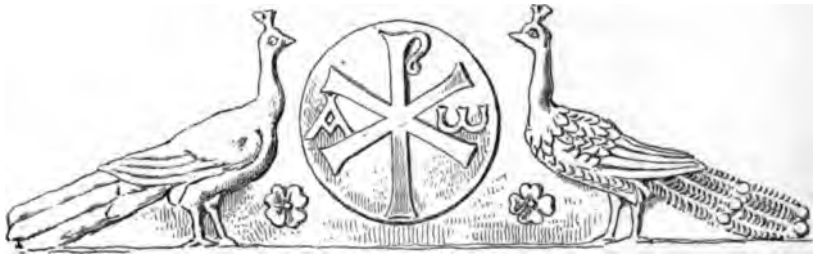
ORATOIRE DE LA SAINTE-CROIX

Cette petite chapelle à peu près circulaire, précédée d'un atrium orné de portiques sur trois de ses faces, avait été construite par le pape saint Hilaire. Elle existait encore sous le pontificat de Sixte-Quint, et un archéologue nommé Rasponus, écrivant à cette époque, a laissé une description des mosaïques qui la décoraient. Dans la calotte de la voûte hémisphérique, sur un fond d'or, se détachaient quatre anges soutenant une croix de grande dimension; au-dessous, s'ouvraient quatre fenêtres entre lesquelles on avait représenté différents apôtres et saints : Pierre et Paul, Jean l'Evangéliste, Jean le Précurseur, Jacques, Philippe et les martyrs Etienne et Laurent.

Il faut, à tous égards, regretter la disparition de ce petit édifice, mais ce sentiment doit être bien augmenté à la lecture du *Livre Pontifical* qui en décrit les merveilles : « Le pape saint Hilaire fit une nymphée à triple portique en avant de l'oratoire de la Sainte-Croix; on y voit des colonnes d'une admirable grandeur, dites aux cent faces ; un bassin et des conques reçoivent l'eau qui arrive au travers de colonnes de porphyre perforées; il y a une balustrade d'airain, des faîtages et des pointes de même métal, des architraves ornées de mosaïques

et des colonnes de marbre d'Aquitaine, d'Afrique, et de porphyre. »

Nous évoquons avec plaisir le souvenir de ce petit sanctuaire où tout ce que les arts de cette époque étaient capables de produire avait été mis en œuvre pour honorer la Croix.



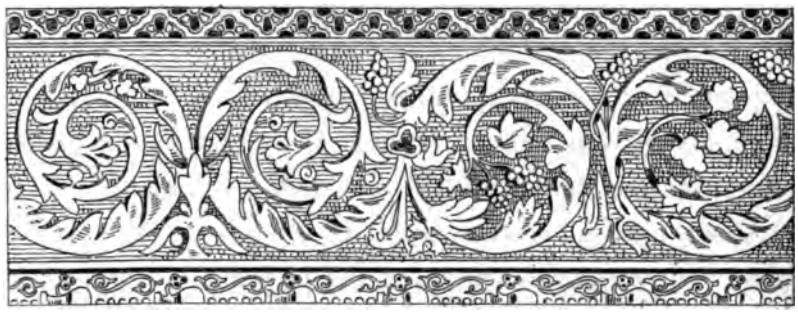
Monogramme du Christ sculpté sur un sarcophage. — Ravenne.

CHAPITRE XX

ROME

L'ANCIENNE BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

La colline Vaticane. — Martyrium de saint Pierre. — Basilique de Constantin. — Travaux et embellissements du pape Symmaque. — Donation de Charlemagne. — La cité Léonine. — Nicolas V. — Premier projet de démolition et de reconstruction de la basilique. — Jules II. — Description de la basilique. — Mosaïques du portique. — L'atrium, ses mosaïques. — La grande façade. — Les mosaïques. — Intérieur de la basilique. — Décorations. — Mosaïque de Giotto « *la Navicella* ». — Chapelle du pape Jean VII, ses mosaïques.



Frise mosaïque. — Saint-Jean de Latran.

CHAPITRE XX

ROME

BASILIQUE DE SAINT-PIERRE AU VATICAN

Entre la voie Triomphale et l'ancienne voie Cornélia, aux pieds d'une colline dominée par un temple d'Apollon où l'on rendait des oracles, *vaticinia*, d'où lui était venu le nom de *mons Vaticanus*, les premiers chrétiens avaient découvert une ancienne carrière ou arénaire abandonnée dont la situation leur avait semblé favorable à la sépulture de leurs martyrs.

Ce quartier désert, malsain et fiévreux, situé au delà du Tibre, presque en face du Champ-de-Mars, était habité par quelques pauvres potiers fouillant le coteau pour se procurer la terre nécessaire à leur industrie, et

logeant dans les cavités ainsi obtenues. Dans le voisinage, il y avait un ancien cirque créé par Auguste, réparé et embelli par Néron qui le fit entourer de jardins.

Après l'incendie historique de Rome, Néron, cherchant des coupables sur qui faire porter la responsabilité de cette épouvantable catastrophe, fit accuser de ce crime les juifs et les chrétiens. Un grand nombre d'entre eux, dix mille, si l'on en croit les *Actes des Martyrs*, furent saisis, amenés dans le cirque, brûlés vifs ou livrés aux bêtes, et, l'arénaire du Vatican, voisin du lieu du supplice, reçut les corps de ces malheureuses victimes. Peu de temps après, les apôtres Pierre et Paul furent arrêtés, jetés dans la prison Mamertine, et de là, conduits aux lieux désignés pour leur exécution. Pierre, amené sur la rive droite du Tibre, fut crucifié au Janicule, en un point qui dominait les jardins de Néron[1]; puis, le soir, quelques saintes femmes et de fidèles disciples, ayant recueilli son corps, le transportèrent et l'ensevelirent auprès des premiers martyrs, dans les cavernes de la colline Vaticane[2].

Les successeurs immédiats de saint Pierre, dans le gouvernement de l'Eglise romaine, tinrent à honneur d'être enterrés à côté du grand apôtre. Le *Liber Ponti-*

[1] C'est exactement en cet endroit que s'élève aujourd'hui la remarquable église de San-Pietro in Montorio. On y jouit d'une des vues les plus complètes et les plus étendues sur Rome et la campagne environnante.

[2] D'après quelques auteurs, il existait sur la colline Vaticane une ferme *prædium*, qui devint la propriété de Cornélius Pudens et dans laquelle il fit creuser une hypogée qui aurait été par la suite livrée aux chrétiens. Nous ne pouvons admettre cette version.

ficalis les nomme : c'étaient Lin, Clet, Evariste, Sixte Ier, Télesphore, Hyginus, Pie Ier, Eleuthère et Victor, qui mourut en 203. Plus tard, saint Léon le Grand vint se joindre à eux en 461.

Les faits sont venus certifier cette ancienne tradition historique. Lorsqu'au commencement du XVIIe siècle, le pape Urbain VIII voulut faire restaurer la confession de saint Pierre, on retrouva dans les fondations plusieurs corps enfermés dans des sarcophages ; sur le couvercle de l'un d'eux était gravé le nom LINVS sans autre désignation ; mais ce nom de Linus est tellement rare dans l'épigraphie chrétienne, qu'il ne peut s'élever de doute à l'égard de son origine : le sarcophage sur lequel il était gravé, ainsi placé dans la confession de saint Pierre, devait certainement contenir les restes du second pasteur de l'Eglise romaine, et les sarcophages voisins, ceux de ses successeurs[1].

Le pape saint Anaclet qui fut ordonné prêtre par saint Pierre lui-même, eut, le premier, la pensée d'honorer la tombe du prince des apôtres en construisant un oratoire placé directement au-dessus, suivant la coutume romaine : *construxit memoriam*, dit le *Livre Pontifical*. Cet oratoire ou *martyrium*, comme on appelait quelquefois ces petites constructions votives, respecté pendant plus de deux siècles, se trouvait encore

[1] Saint Lin avait probablement gouverné la nouvelle Église romaine du vivant même de saint Pierre souvent éloigné de Rome par son apostolat et ses prédications.

debout lorsque Constantin, après sa victoire sur Maxence au Pont-Milvius, entrant à Rome par la voie Triomphale, l'aperçut et manifesta l'intention d'élever à cette place une magnifique basilique.

Tous les efforts, toutes les bonnes volontés se réunirent pour transformer la modeste sépulture de l'apôtre Pierre en un temple vraiment digne d'un si grand saint. Aussi, le plan des architectes fut-il conçu dans des proportions tellement vastes qu'elles n'avaient encore été atteintes pour aucun édifice chrétien, et les fondations s'étendirent au-dessus d'une grande partie du jardin et du cirque de Néron. L'empereur voulut poser lui-même la première pierre d'un édifice si important; il se rendit au Vatican au milieu d'un grand concours de peuple, et là, en présence du pape Sylvestre et de tout le clergé chantant les louanges de Dieu, mit pied à terre, puis, après s'être agenouillé et s'être accusé de ses fautes, il saisit une pioche, creusa le sol et transporta sur ses épaules douze charges de terre en l'honneur des douze apôtres. La construction fut menée avec une telle rapidité que l'église put être consacrée cette même année, le 18 novembre 324. Constantin la fit décorer avec une magnificence vraiment royale et la dota de revenus considérables; on dépouilla à son profit le mausolée d'Hadrien situé dans le voisinage en enlevant une grande partie des colonnes et des objets d'art qui le décoraient.

A ce sujet, le *Livre Pontifical* s'exprime ainsi :

« Constantin Auguste fit construire une basilique au Bienheureux Pierre apôtre, à la demande du pape Sylvestre, dans un temple d'Apollon... et dans ce lieu, il installa admirablement le corps de cet apôtre. »

Cinquante années étaient à peine écoulées, qu'il fallut réparer la basilique construite trop à la hâte. Le pape Damase fit même détourner les eaux qui coulaient dans les cryptes, ruinaient les fondations, et, les réunit dans un unique bassin de bronze où l'on baptisait par immersion les nouveaux chrétiens. Ce réservoir avait de telles dimensions, qu'un jour de baptême, un enfant y fut précipité et ne put être retiré que longtemps après, mais, pendant ces recherches, le pape Damase s'étant mis en prière, l'enfant fut rendu sain et sauf à ses parents. Le baptistère était situé dans la tribune sainte, à côté de la confession, devant l'emplacement occupé par la chaire de saint Pierre[1]. Damase, le grand épigraphiste, avait fait graver sur la porte :

VNA PETRI SEDES VNVM VERVM QVE LAVACRVM

De même que la chaire de saint Pierre est unique, il n'y a qu'un seul bain de vérité.

[1] Cette même chaire de saint Pierre est aujourd'hui renfermée dans une autre chaire de bronze soutenue, au fond de l'abside de la nouvelle basilique, par les colossales figures des quatre grands docteurs de l'église latine. A l'occasion du dix-huitième centenaire du martyre de l'apôtre, le pape Pie IX ordonna en 1867, d'exposer à la vénération des fidèles cette chaire restée invisible depuis l'époque où elle avait été scellée dans le bronze.

Et dans l'épitaphe du tombeau du pape Sirice, on lit :

FONTE SACRO MAGNVS MERVIT SEDERE SACERDOS.

Il fut jugé digne comme grand prêtre de s'asseoir près de la fontaine sacrée.

Malgré l'éloignement des empereurs, après la translation du gouvernement à Byzance, la basilique de Saint-Pierre continua d'être l'objet de la sollicitude des papes. On cite la magnificence de la confession due à la libéralité de saint Léon; aux quatre angles de l'autel s'élevaient quatre colonnes de porphyre supportant un toit en forme de *ciborium*, tout en argent. Le dôme était orné de statues de saints également en argent, mais dorées, et tout autour, des chérubins et des anges semblaient suspendus. Symmaque fit ériger dans le grand atrium une magnifique fontaine; il fit également construire, de chaque côté du grand perron, deux escaliers couverts afin de permettre aux pèlerins, en toute saison, d'en monter les degrés à genoux, comme ils en avaient l'habitude. Sous le pontificat de ce même pape, on construisit les deux premiers palais pontificaux ainsi que les chapelles de saint André et de saint Jean-Baptiste *in fonte*. Grégoire III, en 751, embellit de nouveau la confession et fonda, dans l'intérieur de la basilique, une chapelle dédiée au Sauveur, à sa sainte Mère, aux saints apôtres et à tous les saints martyrs et confesseurs, dans laquelle il fit déposer une grande quantité de reliques prove-

nant des catacombes. Cette chapelle était située près du grand arc, du côté des hommes, c'est-à-dire à gauche en regardant la confession.

En face, du côté des femmes, Paul Ier, en 757, consacra une autre chapelle à la sainte Vierge ; elle renfermait comme la précédente, un grand nombre de reliques, était ornée d'une mosaïque et entourée d'une balustrade de bronze qui lui avait fait donner le nom de Sainte-Marie *de Cancelli*. On doit encore à ce pape d'autres travaux dont nous parlerons plus tard.

Par un bonheur providentiel, les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul, bien que situées en dehors de Rome, peut-être même à cause de cette situation qui les mettait à l'abri des luttes et des vengeances populaires, furent rarement saccagées par les Romains eux-mêmes ; celle de Saint-Pierre avait été respectée par les Vandales de Genseric, par les Goths qui étaient chrétiens ; elle profita de la clémence d'Attila auquel le pape saint Léon enjoignit, au nom du Dieu Tout-Puissant, d'épargner la ville.

Didier, roi des Lombards, après s'être emparé des villes de la Pentapole, approchait menaçant des murailles de Rome ; le pape Adrien fit alors retirer tous les vases sacrés et les ornements précieux qui se trouvaient dans les basiliques et fit barricader les portes avec de gros ferrements. Mais Charlemagne ayant passé les Alpes, entrait bientôt triomphant à Rome pour célébrer les fêtes de Pâques.

Pendant ces cérémonies, le cortège étant arrivé devant la basilique de Saint-Pierre, le roi de France mit pied à terre, et monta à genoux le grand escalier en baisant pieusement toutes les marches. Le mercredi 6 avril 774, Charlemagne proclamé empereur, déposa sur l'autel de saint Pierre l'acte de donation des provinces dont il faisait hommage à l'Eglise, et vint avec toute sa suite habiter le palais pontifical considérablement agrandi depuis sa fondation. Alors, il fit revêtir d'or le pavé de la confession, l'entoura d'une balustrade en argent massif et fit élever le grand campanile roman qui surpassait en hauteur tous les clochers de la ville.

Après les magnificences du règne de Charlemagne, la sainte basilique vit revenir les mauvais jours. Les Sarrasins la dévastèrent et emportèrent sur leurs vaisseaux tout son riche mobilier. Pour la mettre à l'abri de nouvelles insultes, le pape Léon IV fit entourer de murailles tout le quartier environnant, et créa une ville à part qui prit le nom de Cité Léonine. Croyant dès lors la basilique à l'abri de tout danger, Léon l'enrichit de nombreux présents, parmi lesquels on remarquait les statues d'argent de Notre-Seigneur, de deux anges, des douze apôtres et de vingt autres saints.

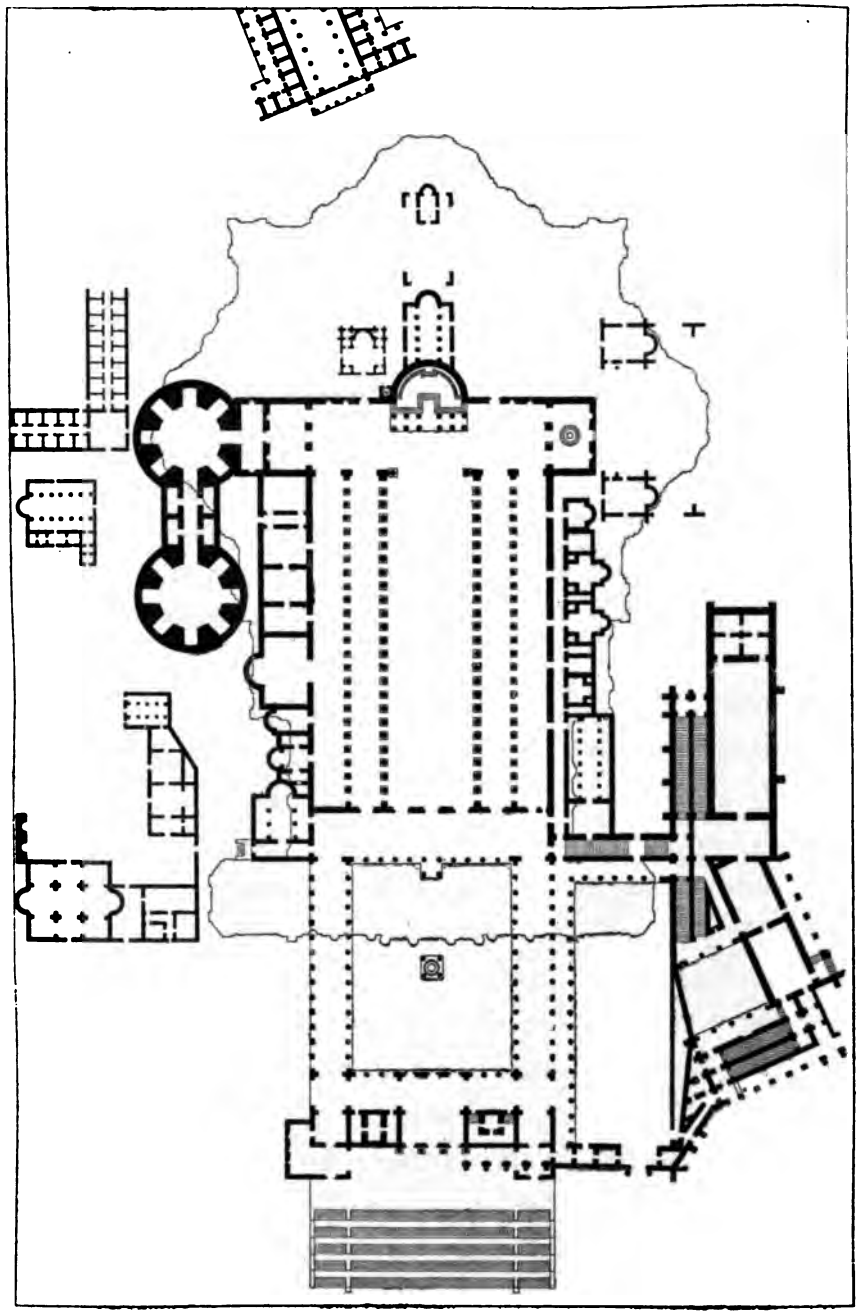
Mais les nouvelles fortifications ne purent arrêter Arnould de Bavière qui emporta d'assaut la nouvelle cité, en 890, afin de se faire couronner empereur d'Orient par le pape Formose dans la basilique Vaticane. Elles ne purent empêcher des luttes acharnées

et meurtrières de venir ensanglanter son enceinte pendant le cours du xe siècle ; elles ne purent empêcher l'empereur d'Allemagne Henri IV de vouloir se venger de Grégoire VII, en incendiant Saint-Pierre et de vider par les armes, dans l'enceinte même de la basilique, la querelle élevée entre les deux compétiteurs à la succession d'Honorius II, le mobilier ainsi que le trésor furent pillés et dévastés. Deux fois Barberousse s'empara de la Cité Léonine : la première, pour en chasser le pape Alexandre III et les cardinaux qui l'avaient élu, la seconde, lorsqu'en 1165, ce même pape, rappelé par les Romains, vint reprendre possession du siège pontifical, et, de plus, dans cette circonstance, le terrible empereur joignit l'incendie à la violence pour contraindre son adversaire à capituler.

Après tant de malheurs, la basilique devait avoir grand besoin d'être réparée. Nicolas III profita de quelques années de tranquillité, à la fin du XIIIe siècle, pour la rétablir en partie ; en même temps, il créait autour du Vatican un jardin entouré de murs fortifiés. La violente domination de Ladislas, roi de Naples, qui livrait Rome au pillage et gouvernait la ville comme un tyran barbare, ne laissa que des ruines ; et lorsqu'à sa mort, Martin V put reprendre possession du siège de saint Pierre, il dut mettre tous ses soins à réparer les nouveaux désastres occasionnés par ce règne d'une année. Eugène IV, son successeur, fit exécuter de belles portes de bronze pour l'entrée principale de la façade.

Enfin Nicolas V, au milieu du xve siècle, après avoir accueilli avec honneur à sa cour tous les artistes et les savants chassés de Constantinople par les Turcs, fonda la bibliothèque du Vatican, et, le premier, conçut l'idée de jeter bas et de reconstruire totalement la vieille basilique. Rosellini et Alberti furent les interprètes des intentions du pontife, mais ils s'étaient bornés à faire sortir de terre les murs naissants d'une abside agrandie qui devait être soudée aux colonnades des anciennes nefs. Cette demi-mesure ne pouvait convenir à l'esprit entreprenant de Jules II, ni répondre à ses vastes desseins ; aussi chargea-t-il Donato Lazzari, dit Bramante, de lui présenter un projet plus grandiose. Bramante proposa alors de construire une immense coupole au centre d'une croix grecque formée de quatre longues nefs. Le 18 avril 1506, Jules II posa la première pierre de la nouvelle basilique et les travaux furent menés avec un tel entrain, avec un tel désir d'arriver promptement au résultat final, qu'en 1513, la coupole élevait dans les airs ses arcs de pierre. Mais les fondations peu solides cédaient déjà : il fallut démolir.

Il n'entre pas dans le cadre de notre étude de nous occuper de la nouvelle basilique de Saint-Pierre. Les temps modernes, même dans l'expression la plus sublime, la plus grandiose du sentiment religieux, n'ont su imprimer à leurs monuments, en Italie du moins, ni l'aspect simple et brillant des basilique créés au moyen



Plan général de l'ancienne basilique de Saint-Pierre.

âge par l'Eglise triomphante, ni le caractère de foi naïve et d'apostolat militant qui enveloppe d'une poésie toute particulière les édifices religieux des premiers chrétiens.

L'antique basilique de Saint-Pierre avait duré onze siècles ; mais avant d'être abattue et reconstruite pour devenir l'église superbe et immense que nous admirons aujourd'hui, elle avait passé pendant cette longue période de temps par quatre transformations répondant, presque exactement, à quatre phases bien marquées de l'histoire ecclésiastique. Simple oratoire aux temps des persécutions, elle devient basilique et traverse sous cette forme l'époque des invasions. Avec Charlemagne et ses successeurs, elle s'enrichit, augmente d'importance, s'entoure de nombreux édifices, complète sa splendide ornementation, et répond à la puissance nouvelle dont la papauté est investie. Arrivent ensuite les compétitions, les luttes et les combats, et la basilique sainte transformée en forteresse est alors le centre d'une nouvelle cité.

L'ancienne basilique ne fut guère modifiée au cours de son existence que par l'adjonction d'un certain nombre de constructions annexes, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur. Au dedans, c'étaient des autels ; au dehors, des églises, des chapelles, des oratoires, des monastères, des bibliothèques qui s'appuyèrent sur ses flancs, mais sans changer les dispositions générales du plan d'ensemble.

Il y avait une analogie tellement frappante entre les basiliques de Saint-Pierre, de Saint-Paul et de Saint-Jean de Latran, qu'on pourrait croire à une pensée unique et nettement définie dans l'esprit de Constantin leur fondateur. On pourrait supposer que frappé, à son entrée à Rome, des beautés de la basilique Ulpienne, de la noblesse et de l'élégance de ce célèbre édifice, il ait donné des ordres pour que le plan des nouvelles basiliques se rapprochât le plus possible de celui de l'ancienne. On retrouve en effet, dans les trois monuments chrétiens, la réunion des cinq nefs disposées longitudinalement, celle du milieu plus large que les autres, et donnant toutes à leur extrémité dans une autre nef placée transversalement : le transept. On voit l'hémicycle romain, partout également conservé, mais réduit à des proportions moindres et dépourvu de la rangée de colonnes qui l'isolait des nefs. En tout cas le modèle revêtu, encore à cette époque, de son entière splendeur, devait être magnifique et séduisant ; nous ne saurions donc faire un crime à Constantin d'avoir voulu s'en inspirer.

Tiberius Alfaranus, le très exact historien de la basilique Vaticane, recueillit avec le plus grand soin, sous le pontificat de Sixte-Quint, en 1586, tous les renseignements possibles sur l'ancienne église, et joignit à son ouvrage différentes planches gravées parmi lesquelles il faut noter un plan de l'ensemble général tel qu'il

existait au moment de la démolition. Ce plan indiquait, par des différences de teinte, la construction primitive constantinienne, les nombreuses annexes et les modifications apportées depuis ; en outre, Alfaranus donnait les vues intérieures et extérieures de la basilique, ainsi que le détail d'un grand nombre de tombeaux, d'autels, et plusieurs mosaïques. Ciampini a pu faire copier, à la bibliothèque Vaticane, ce curieux manuscrit[1]. En consultant ce précieux document, ainsi qu'une vue de Rome au commencement du XVIe siècle, publiée par Sébastien Munster, et quelques rares gravures de G.-Battista Falda jointes à la description un peu sommaire de Carlo Padredio, nous pouvons aujourd'hui nous rendre compte de ce qu'était la basilique de Saint-Pierre au moment de sa construction et de ce qu'elle était devenue à l'époque de son entière et radicale transformation.

On arrivait à la basilique en gravissant les trente-cinq marches d'un large perron divisé en cinq paliers ; au bas, de chaque côté, Pie II avait fait placer les statues colossales de saint Pierre et de saint Paul : sur la première était écrit :

BEATO PETRO APOSTOLORVM PRINCIPI

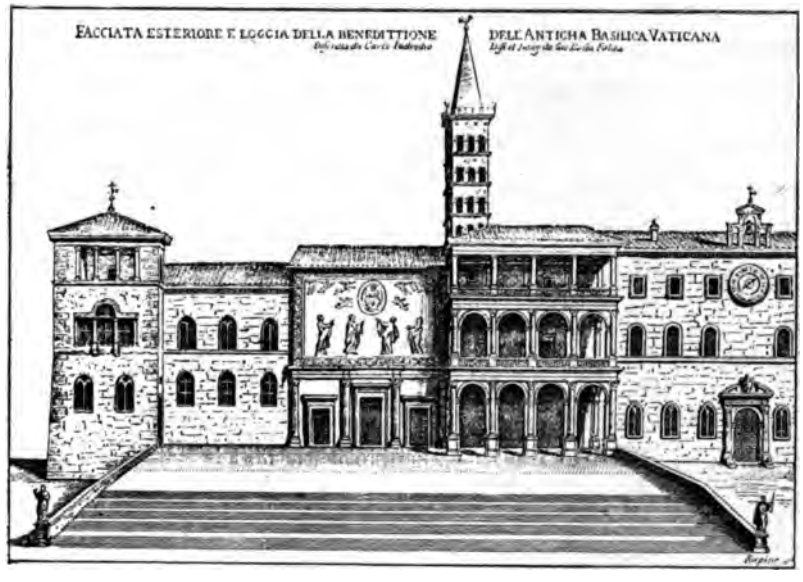
sur l'autre :

BEATO PAVLO VASI ELECTIONIS PIVS II PONT. MAX.

[1] Joannis Ciampini. *De sacris ædificiis a Constantino magno constructis. Roma*, MDCXCIII.

Cet embellissement datait donc de la dernière heure (1458). En haut du perron s'étendait une vaste plate-forme précédant la façade ; c'est là que le pape, accompagné de tout son clergé, venait recevoir les souverains qui visitaient le tombeau de saint Pierre.

Cette première façade extérieure, tournée vers l'orient,



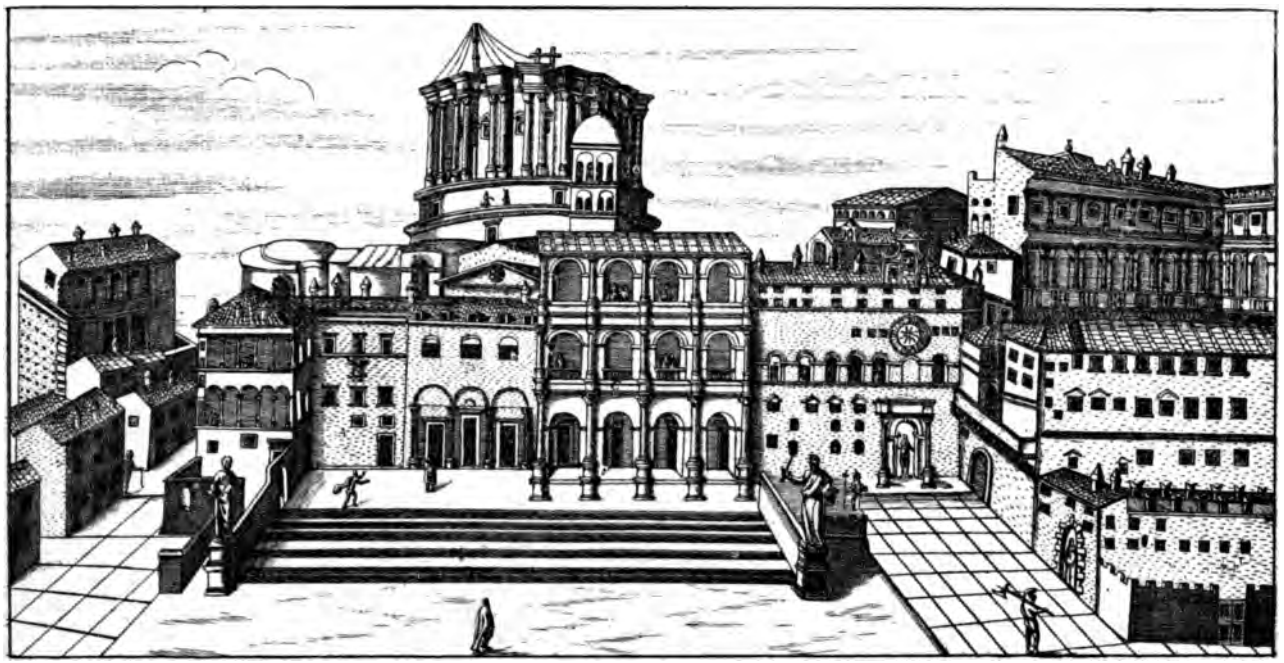
Vue de la Loggia et des bâtiments extérieurs. — Façade donnant sur le grand perron. — D'après une ancienne gravure.

était un pittoresque assemblage de diverses constructions tellement différentes de sujet, d'allure et de destination, qu'elles pouvaient faire croire à la réunion, suivant le hasard des événements, de plusieurs édifices étrangers l'un à l'autre. Tout à fait à gauche, en dehors de la plate-

forme, s'élevait un grand pavillon percé de deux étages de portiques formant *Loggia;* à la suite, et en se rapprochant du milieu de la façade, un bâtiment à deux étages, éclairé par des fenêtres ogivales, servait de logement aux prêtres d'ordre inférieur et aux gardiens. Dans l'axe du grand perron, un portique, composé de trois larges baies, donnait accès dans un vestibule d'où l'on entrait dans l'atrium ; ces ouvertures, séparées par des colonnes de marbre supportant un entablement, étaient encadrées dans des chambranles richement sculptés ; elles étaient en outre fermées par des portes de bronze sur lesquelles on avait gravé en lettres d'argent les noms des villes et forteresses composant le domaine du Saint-Siège apostolique, tel qu'il avait été constitué par les chartes impériales et royales. Au-dessus du portique, le mur avait été décoré dans toute sa hauteur, sous le règne de Paul Ier, vers 760, d'une belle mosaïque à fond d'or, représentant Notre-Seigneur assis sur un trône entouré d'un cercle d'étoiles ; on lisait écrit dans le livre ouvert qu'il tenait à la main :

EGO SVM RESVRRECTIO ET VITA

Ce médaillon central était environné d'anges volant les ailes éployées ; au-dessous, saint Pierre, saint Paul et deux autres saints, couverts d'amples vêtements, levaient les bras vers Jésus-Christ en signe d'adoration. Ce superbe tableau, entouré d'une large et riche bordure



Vue générale de la basilique et du palais du Vatican à l'époque de la reconstruction. — D'après une gravure du temps.

de fleurs et d'ornements, était accompagné de l'inscription :

TIBI CHRISTE SIT LAVS, HONOR ET DECOR

Au temps d'Alfaranus, le portique inférieur subsistait encore, mais les mosaïques avaient été détruites, et le mur était percé de fenêtres.

A droite de ce portique, un bâtiment, éclairé par des fenêtres ogivales, servait à l'habitation de l'archiprêtre et du haut clergé ; mais en 1471, Sixte IV fit élever en avant du mur de face un grand portique à plusieurs étages : le rez-de-chaussée, composé de cinq colonnes de marbre reliées entre elles par des arcades, supportait un premier entablement au-dessus duquel s'élevait un second étage semblable au précédent, puis, une galerie supérieure soutenait la toiture sur de simples colonnes isolées. Du haut de la première de ces galeries le pape bénissait, aux grands jours, le *Monde et la Ville* « Urbi et Orbi ». Cette pompeuse construction était déjà un indice des tendances du temps vers une architecture nouvelle et présageait la transformation prochaine de la basilique entière; elle ne fut terminée que sous Innocent VIII.

En arrière s'élevait le grand campanile, le vieux clocher reconstruit par Charlemagne à la demande du pape Adrien : c'était une tour carrée, construite en briques, percée de nombreux étages de petites arcades, et surmontée d'une flèche ; on la nommait *la Cymbalaria*. L'his-

torien Ciaconius raconte que, sous le pontificat de Clément VI, en 1352, cette tour fut frappée de la foudre avec une telle violence que le métal des cloches entra en fusion.

L'ancien palais, en grande partie reconstruit après le retour des papes à Rome, en 1377, joignait le portique, et une galerie intérieure faisait communiquer les appartements pontificaux avec le balcon de la bénédiction. La porte du palais était placée sur le côté; Innocent VIII avait voulu, en l'encadrant d'une belle architecture, la mettre en rapport avec le superbe portique qu'il venait d'achever. Enfin, les galeries hautes de la cour des Loges apparaissaient au-dessus de bâtiments secondaires servant de casernes et de dépendances.

Le dessin d'Alfaranus est particulièrement intéressant en ce qu'il nous indique les dernières modifications apportées à l'état primitif ; non seulement, la belle mosaïque de Jean XII n'existait déjà plus à cette époque, mais l'élégante ordonnance du grand portique avait été dénaturée par l'adjonction d'arcades au dernier étage; de plus, cette gravure fait apercevoir, dominant la façade déjà condamnée, le grand tambour orné de colonnes accouplées, construit par Michel-Ange pour supporter la future coupole.

Après avoir franchi les portes de bronze de la façade, on traversait un vestibule ouvert sur l'atrium. On se trouvait alors dans un grand quadrilatère entouré de

galeries sur les quatre faces, d'où lui venait le nom de *quadriporticus ;* quatorze arcades dans le sens de la longueur, douze dans la largeur étaient portées par autant de colonnes des marbres les plus variés. L'espace ainsi circonscrit s'appelait *Hortus* (le jardin), mais en 676, le pape Domus l'ayant fait paver de marbre blanc, il fut nommé *Paradisium* (le Paradis) [1]. Au centre, se dressait la fontaine monumentale élevée au commencement du VIe siècle par le pape Symmaque ; elle était d'une forme originale et constituait dans son ensemble et dans ses détails une œuvre d'art bien curieuse pour cette époque.

Pierre Malius, historien vivant sous le pontificat d'Alexandre III, en 1160, nous a laissé une intéressante description de ce monument. Sur un soubassement rectangulaire, huit colonnes, trois sur chaque face, supportaient un entablement en bronze orné de croix, de palmes et d'agneaux en mosaïque ; l'édifice était surmonté d'une espèce de dôme formé de deux traverses diagonales en bronze, à leur point de jonction se trouvaient une boule et une croix ; aux points de retombée des deux traverses, c'est-à-dire aux quatre angles de l'entablement, des dauphins en métal doré lançaient des gerbes d'eau dans un large bassin qui s'étendait tout autour. La place d'honneur, le centre de cette sorte de *ciborium*,

[1] Ce nom de *paradisius* ou *paradisium*, appliqué souvent à l'atrium précédant les basiliques, est l'origine du mot « parvis » servant, en français, à désigner l'espace précédant directement la façade d'une église ou d'une cathédrale.

était occupée par la colossale pomme de pin en bronze qui avait servi de couronnement au mausolée de l'empereur Adrien[1], de son sommet l'eau jaillissait et retom-

Façade postérieure des bâtiments donnant sur le grand perron avec la vue de l'atrium et de la mosaïque la *Navicella*. — D'après une ancienne gravure.

bait en petites cascades dans le bassin. En lisant cette description, ne se croirait-on pas dans le jardin d'un Médicis, en face d'une œuvre de la Renaissance, tandis que cette fontaine avait été élevée en 398 ; à cette époque, Théodoric, à la tête de ses Ostrogoth, faisait la conquête de l'Italie !

Les galeries de l'*Atrium* avaient été encombrées de monuments funéraires, chapelles ou tombeaux ; parmi

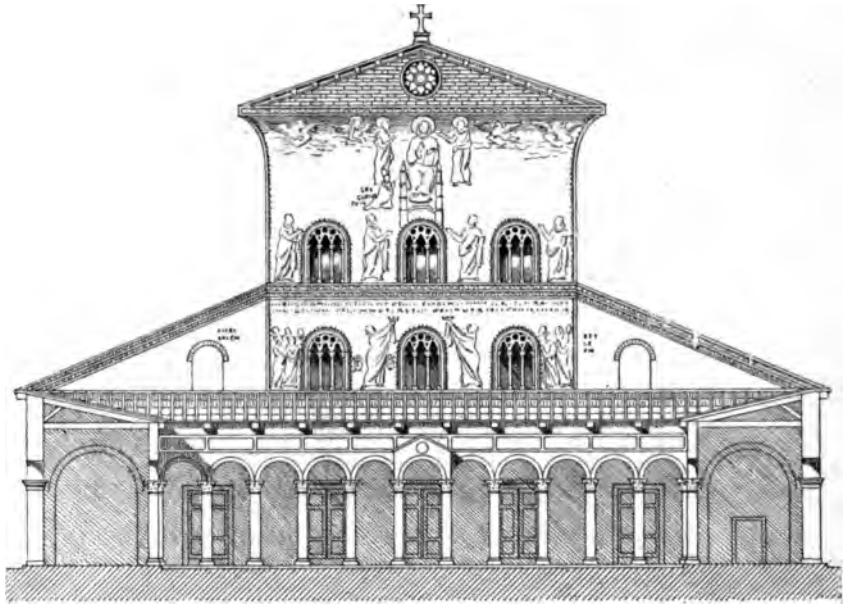
[1] Ce fragment curieux, ainsi que deux paons en bronze qui ornaient également la fontaine, se trouvent aujourd'hui déposés dans les jardins du Vatican.

ces derniers, nous pouvons citer ceux des empereurs Honorius et Othon III, et ceux des papes Jean IX, Eugène V, Benoît III, Jean XIX; celui d'Hadrien Ier portait, gravée sur le marbre, une curieuse épitaphe composée en vers par Charlemagne, et, au milieu d'un grand nombre de sarcophages, on remarquait ceux de Nicolas Ier et de saint Grégoire le Grand ornés de belles sculptures. En outre, la partie inférieure des murs était ornée de nombreux bas-reliefs, statues ou tableaux isolés, tandis que la partie supérieure était couverte de fresques exécutées presque toutes par Margaritone d'Arezzo, appelé à Rome sous Urbain IX, en 1264.

La régularité de ce bel ensemble ne fut pas indéfiniment respectée, et peu à peu les galeries latérales détruites se trouvèrent remplacées par les façades de divers bâtiments. A gauche, le plus important était l'oratoire de l'archiconfrérie du Sacré Corps de Jésus, construit par Paul III ; à droite s'élevait le palais d'Innocent VIII avec une porte réservée aux auditeurs de Rote. La galerie orientale, celle qui correspondait au vestibule d'entrée, fut également transformée; vers le milieu, on construisit une sorte de portique, ouvert par trois larges baies supportant un mur plein destiné à recevoir la mosaïque de Giotto devenue si célèbre sous le nom de la *Navicula* ou *Navicella*. Cette mosaïque, ainsi placée, correspondait à celle de la façade située au-dessus du portique d'entrée; elle en était la contre-partie et faisait face au grand pignon de la basilique.

Nous reviendrons avec plus de détails sur la description et l'histoire de cette œuvre curieuse.

Au-dessus du portique occidental qui servait de narthex à la basilique, apparaissait l'imposante façade de l'église, toute brillante de mosaïques, et percée de



Ancienne basilique de Saint-Pierre. — Façade prise à l'intérieur de l'atrium. — D'après une ancienne gravure.

larges fenêtres garnies de vitraux colorés. Le grand fronton, surmonté d'une croix de marbre blanc et dans lequel s'ouvrait un large *oculus*, était coloré d'un ton général bleu strié pour exprimer des nuages. Au-dessous, un grand Christ, bénissant d'une main et tenant de l'autre un livre, était assis sur un trône; la sainte

Vierge se tenait à sa droite, saint Pierre à sa gauche ; entre Jésus et sa mère, le pape Grégoire IX, de beaucoup plus petite dimension, était agenouillé dans l'attitude de la prière ; aux extrémités, les quatre symboles apocalyptiques étaient portés sur des nuages.

Très probablement, cette portion de la mosaïque a dû être complètement restaurée, ou peut-être refaite en entier, sous le pontificat de Grégoire IX, son portrait le représentant dans la position des donateurs en est un sûr garant ; tandis que les figures colossales des quatre évangélistes placées entre les fenêtres du second étage, les groupes de vieillards offrant des couronnes placées entre celles du premier, étaient l'œuvre de Gaddo Gaddi appelé à Rome en 1305, par le pape Clément V. Vasari s'exprime clairement à ce sujet : « L'an 1308, une année après l'incendie de l'église et du palais de Laterano, le pape Clément V appela Gaddo à Rome, et le chargea de terminer plusieurs mosaïques commencées par Fra Jacopo da Turrita dans la basilique de San Pietro. Gaddo en fit quelques-unes parmi lesquelles on remarque le Créateur et les nombreuses figures qui couvrent la façade. » Tout en reconnaissant la valeur du texte de Vasari, nous ne pouvons en accepter, sans examen, les assertions. Nous savons d'abord ce qu'il en est à l'égard de Fra Jacopo da Turrita ; il faut rétablir au grand mosaïste sa véritable personnalité, c'est Jacopo Torriti qui fit et signa les mosaïques de Rome à la fin du XIIIe siècle. Mais, si ce maître était

en état d'exécuter de tels travaux vers 1295 ou 1300, il devait à peine être né en 1227, sous Grégoire IX, et ne pouvait avoir mis la main à la figure du Christ et à la mosaïque supérieure de la façade ; sa tâche se serait donc bornée à commencer les mosaïques achevées par Gaddo Gaddi.

On entrait dans l'intérieur de la basilique par cinq portes, trois donnaient dans la nef principale, deux dans les nefs latérales, et chacune d'elles avait son usage et son nom particulier. Celle du milieu s'appelait la *Porta Argentea ;* celle de droite, la *Porta Romana*, servait à l'entrée des habitants de la ville ; celle de gauche, la *Porta Ravennata* était réservée aux Transtévérins ; des deux portes latérales, l'une, la *Porta Guidonea*, était réservée aux étrangers et aux pèlerins ; l'autre, la *Porta Judicci*, était consacrée aux cérémonies funèbres. Il existait une sixième porte située tout à fait à droite du narthex, mais elle était ordinairement murée et ne s'ouvrait que pendant le temps du Jubilé ; on la nommait la *Porta Sancta*. De toutes ces portes, la plus importante par sa situation, la *Porte d'Argent*, avait été ainsi nommée parce qu'elle était recouverte de lames et de plaques d'argent, données en 626 par le pape Honorius Ier. Les Sarrasins enlevèrent ce riche revêtement en 846, mais Léon IV le remplaça aussitôt par un autre plus riche et mieux décoré[1]. « Rien n'est éternel sous le

[1] *Livre pontifical. Vie de Léon IV.*

soleil », s'écrie, un peu naïvement, le savant Ciampini; aussi ces belles portes d'argent furent-elles remplacées en 1439, sous le pontificat d'Eugène IV, par des portes de bronze; le florentin Antonio Philarète, chargé de leur exécution, employa douze années à ce travail. Elles survécurent à l'ancienne basilique, et Paul V, après les avoir fait restaurer, les plaça à l'entrée de la nouvelle.

L'intérieur de la basilique était, comme nous l'avons vu, divisé en cinq nefs par quatre rangées de vingt-deux colonnes chacune. Celles de la grande nef étaient ornées de chapiteaux corinthiens en marbre de Paros et portaient un entablement également en marbre, sur lequel venaient s'appuyer les grands murs latéraux. La saillie de la corniche était utilisée et formait une galerie protégée par une balustrade en bois. Les colonnes des nefs latérales, beaucoup plus petites que les précédentes, ne portaient pas d'entablement, mais étaient réunies par des arcades. Toutes ces colonnes, provenant de sources différentes, étaient de hauteur et de diamètres fort inégaux, les unes étaient en marbre d'Afrique aux vives couleurs, les autres en marbre de Paros uniformément blanc; cependant, deux d'entre elles, situées à l'extrémité de la rangée auprès des portes, se faisaient tellement remarquer par leur similitude et leur beauté qu'il « était impossible d'en voir de semblables nulle autre part dans la ville ». Les cinq nefs communiquaient avec le transept par cinq larges

baies voûtées en arcades; celle du milieu, de beaucoup la plus large, correspondait à l'arc de la tribune.

Ancienne basilique de Saint-Pierre, vue intérieure. — D'après la fresque conservée à l'église Saint-Martin du Mont.

Quatre-vingt-huit fenêtres éclairaient largement la basilique. Il y en avait six sur la façade, divisées en

deux étages de trois, sans compter l'*oculus* du fronton qui ne mesurait pas moins de quatorze palmes de diamètre, environ 3^{m},50. Vingt-deux fenêtres, percées à la partie supérieure des grands murs latéraux, donnaient du jour dans la grande nef, seize s'ouvraient sur le transept, et cinq dans l'abside. Toutes étaient subdivisées par des meneaux portant des arcs trilobés, le cintre en était occupé par l'entre-croisement de nervures laissant entre elles des vides réguliers; et toutes étaient ornées de vitraux de couleur. Les vingt-deux fenêtres qui éclairaient les bas côtés étaient de dimensions beaucoup moindres.

Les murailles, entièrement construites en briques, supportaient une charpente formée de grandes poutres assemblées, apparentes à l'intérieur; la toiture était faite de tuiles au-dessus des nefs latérales, et de plaques de bronze au-dessus du transept et de la grande nef. Le pavé était merveilleusement disposé en losanges, en rosaces, en carrés de porphyres d'Egypte et de Numidie entrelacés par des bandes de différents marbres aux couleurs variées.

La décoration intérieure répondait à la magnificence de la construction. Dans la grande nef, au-dessus de chaque colonne, un médaillon, placé dans la frise de l'entablement, contenait le portrait d'un pape; la surface des murs était tout entière couverte de peintures et de mosaïques; entre l'entablement et les fenêtres, l'espace était divisé en compartiments renfermant des scènes

tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament ; l'entre-deux des fenêtres était occupé par de grandes figures de saints, tantôt isolées, tantôt réunies par groupes. Parmi les peintures faites à différentes époques, il y en avait de fort anciennes, car, dès l'année 890, le pape Formose avait dû en faire refaire plusieurs qui se trouvaient déjà dégradées. Une des grandes figures passait pour tout particulièrement remarquable, et notre Alfaranus ne manque pas de la citer : c'était un ange exécuté en mosaïque par l'illustre Giotto et signé du nom de l'artiste.

L'abside s'élevait au-dessus du *martyrium* de saint Pierre, les murs en étaient revêtus de marbres précieux et la voûte ornée d'une splendide mosaïque.

Par ordre de Clément VIII, en 1592, avant de faire tomber cette œuvre remarquable, on en exécuta plusieurs dessins, et, un procès-verbal descriptif fut enregistré et certifié exact par le notaire pontifical Quintilianus Garganus en présence de témoins, au nombre desquels se trouvait Alfaranus. Cet acte a été déposé à la bibliothèque Vaticane [1]. Nous possédons ainsi un document certain, permettant de reconstituer la grande mosaïque de Saint-Pierre, une des plus célèbres de Rome.

Sous un riche *velarium*, d'où sort la main de Dieu, un

[1] Il existe plusieurs autres copies anciennes de cette mosaïque, une entre autres est conservée à la Bibliothèque Nationale. (*Nouveau fonds italien*, *Monuments de la primitive Eglise*, n° 9, t. II.)

Christ immense est assis sur un trône entre saint Pierre et saint Paul ; d'une main, il tient un livre fermé appuyé sur ses genoux ; de l'autre, il bénit à la façon des Grecs, en joignant le pouce au quatrième doigt. La tête du Christ est entourée d'un nimbe crucifère et accompagnée des lettres IC — XC placées de chaque côté. Saint Paul, vêtu du pallium romain, tend la main droite vers Jésus, et de la gauche tient un volumen déroulé sur lequel on peut lire :

MIHI VIVERE CHRISTVS EST,

paroles tirées d'une épître aux Philippiens. Son nom est écrit derrière lui en lettres grecques placées perpendiculairement : A. PAVAOC, et devant lui en lettres romaines : SCS. PAVLVS. Saint Pierre, le bras droit levé, bénit ; de la main gauche, il tient, avec ses clefs, un volumen déroulé sur lequel est écrit :

TV ES CHRISTVS FILIVS DEI VIVI,

paroles auxquelles Notre-Seigneur répondit :

Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église.

Le nom SCS. PETRVS est placé en avant du personnage, et A. PETROC en arrière, tous deux écrits perpendiculairement. Deux grands palmiers, au feuillage développé, occupent les extrémités du tableau. Ces trois grandes figures représentant le *Don de Paix*, symbole cher aux chrétiens de la primitive Eglise, se détachent

Mosaïque absidale de l'ancienne basilique de Saint-Pierre.

sur un vaste fond d'or étoilé et posent sur un terrain agrémenté de petits édicules et de petits personnages dans des postures variées ; sujet bien fréquemment reproduit dans les mosaïques antiques. Au-dessous du trône de Jésus, deux cerfs se désaltèrent à la source des quatre fleuves sacrés.

Jérusalem et Bethléem, les deux villes saintes, se voient aux deux extrémités d'une zone inférieure dont la partie centrale est occupée par un dais ; deux troupes, de six brebis chacune, sortant des portes des deux cités, se dirigent vers le dais. C'est qu'en effet ce dais abrite le signe de la Rédemption, la Croix, une grande croix gemmée, placée sur un trône enrichi de pierreries, et qu'en avant, l'Agneau nimbé, emblème du divin pasteur, se tint debout sur un monticule ; il donne sa vie pour racheter les fautes de l'humanité, aussi, cinq filets de sang s'échappant, l'un de sa poitrine, les autres de ses pieds, s'écoulent vers la terre, et devant lui se dresse le calice. Les brebis du troupeau évangélique sont séparées les unes des autres par des arbres au feuillage varié ; les deux derniers, ceux qui se rapprochent le plus du dais central, portent sur une branche un oiseau. Est-ce le phénix, immortel comme l'âme humaine ?

A gauche du trône, le pape Innocent III, le restaurateur de la mosaïque, couvert des ornements pontificaux, la tiare en tête, étend la main vers la croix ; son nom, INNOCENTIVS PAPA, est écrit auprès de lui. Du côté opposé, une femme couronnée tient d'une main un livre

fermé qu'elle appuie sur sa poitrine et de l'autre une longue haste terminée par une croix servant de hampe à un étendard déployé sur lequel on voit deux clefs. Dans la pensée du mosaïste, cette figure doit représenter l'Eglise triomphante; mais pour qu'il ne puisse y avoir aucun doute à cet égard, il a eu soin d'écrire à côté les mots : ECCLESIA ROMANA. Une très riche bordure encadrait l'ensemble, sauf à la partie inférieure où elle était remplacée par l'inscription suivante tracée en lettres noires sur un fond d'or :

SVMMA PETRI SEDES EST HÆC SACRA PRINCIPIS
ÆDES — MATER CVNCTARVM DECOR
ET DECVS ECLESIARUM — DEVOTVS CHRISTO
QVI TEMPLO SERVIT IN ISTO — FLORES
VIRTVTIS CAPIET FRVCTUSQUE SALVTIS

Cet édifice est le principal siège de Pierre. — il est la mère et la beauté de tous et la gloire des églises — il est dévot au Christ celui qui s'humilie dans ce temple, — il recueille des fleurs de vertu et les fruits du salut

Le nom d'Innocent III, inscrit sur la mosaïque, pourrait faire supposer qu'elle a été faite sous son règne, vers l'année 1200 ; mais il devait exister à cette place même une ancienne mosaïque remontant probablement au temps de la fondation de la basilique. Cette hypothèse est fondée sur ce que, d'après d'anciennes chroniques, l'*Itinéraire* d'Einsiedeln entre autres, le grand arc de

la tribune portait en *opus vermiculatum* l'inscription :

QVOD DVCE TE MVNDVS SVRREXIT IN ASTRA TRIVMPHANS
HANC CONSTANTINVS VICTOR TIBI CONDIDIT AVLAM

Parce que, sous ton impulsion, le monde triomphant fut exalté jusqu'aux cieux, Constantin vainqueur fonda ce temple en ton honneur.

Nous savons, de plus, que, trois siècles plus tard, d'importantes réparations furent faites à cette mosaïque sous le pontificat de Sévérinus en 640. Le *Livre Pontifical* s'exprime nettement à ce sujet : « *Il (le pape Severinus) renouvela la mosaïque de l'abside du bienheureux Pierre Apôtre parce qu'elle était dégradée.*

Au commencement du XIIIe siècle, Innocent III fit refaire la mosaïque en entier, en s'attachant à conserver les dispositions originales : la scène du *Don du Christ*, fut probablement alors surmontée du beau velarium, et le mosaïste introduisit dans le tableau le portrait du pape. Un siècle plus tard, il fallut entreprendre une nouvelle restauration, Benoît XII, en 1334, chargea Giotto de ce travail important.

Les mosaïques si célèbres de Saint-Pierre ne survécurent pas à sa transformation. Jules II détruisit l'arc de la tribune, et Clément VIII, en 1592, ordonna de détacher la grande mosaïque de l'abside. Ce travail fut-il fait sans y apporter tout le soin nécessaire? La mosaïque était-elle encore une fois délabrée au point de ne pouvoir résister à cette déposition ? Toujours est-il que, sauf quelques débris assez insignifiants déposés dans

les cryptes de la nouvelle basilique, il ne reste plus rien aujourd'hui de cette œuvre magistrale qui, pendant tant de siècles, avait fait la gloire de la basilique constantinienne.

Il est impossible de nous faire une idée sérieuse du style de cette mosaïque ; les copies, bien que reproduisant avec exactitude l'ensemble de la composition, sont d'un dessin tellement maladroit qu'il est difficile de juger de l'apparence réelle de l'original. Il est certain, toutefois, que les remaniements successifs avaient dû en altérer singulièrement l'aspect. Les personnages avaient peut-être, sous Innocent III, perdu leur allure barbare pour prendre cet air de beauté plastique et de calme grandeur légué par l'école byzantine à la nouvelle école romaine. Giotto les avait-il transformés à son tour en leur donnant le charme et le naturel dont il sut imprimer toutes ses œuvres? Cela est probable, mais nous ne pouvons, d'aucune façon, en avoir la certitude.

Quant aux mosaïques qui devaient décorer l'arc de la tribune, nous n'en avons retrouvé aucune trace. Une vieille estampe de Pietro Bartoli (1635-1700) indique bien huit figures d'apôtres groupées de chaque côté et accompagnées de brebis ; mais nous pensons, en nous basant sur l'allure générale du dessin, que ces personnages ont été ajoutés par le graveur, sans renseignements exacts, et en laissant un trop libre cours à son imagination.

Nous sommes également réduits aux hypothèses en

ce qui concerne l'arc triomphal. Il y a cependant tout lieu de croire qu'il avait dû être orné de mosaïques ; la grandeur de l'œuvre et les habitudes d'ornementation mises en pratique aux premiers siècles du triomphe de l'Eglise nous permettraient déjà de le supposer, si le grand arc de Saint-Paul, l'arc de Placidie, ne portait témoignage en faveur de cette supposition et ne donnait toute raison de croire à une décoration analogue à l'intérieur de Saint-Pierre. Il est probable que ces mosaïques, tombant de vétusté à une époque inconnue, n'auront pas été reconstituées.

Une quantité considérable d'autels particuliers étaient appuyés aux murs des bas côtés de la basilique, et le transept en était presque encombré. C'était dans ce large vaisseau, un coup d'œil étrange, un rassemblement des productions artistiques de toutes les époques du moyen âge et de la Renaissance, une lutte de richesse et de beauté en l'hommage de ceux que l'on avait désiré voir reposer auprès du lieu sacré qui renfermait les restes de saint Pierre. Il faut se figurer, en avant de la confession, un portique de douze colonnes de marbre de Paros, provenant du temple de Jérusalem, surmontées de statues d'argent, les nombreux chandeliers, les ambons de marbre, les balustrades dorées, les autels et les chapelles, témoignant, par le soin apporté à les décorer, de la piété de leurs fondateurs. En lisant, dans le récit d'Alfaranus, la nomenclature des urnes et

des tombeaux, des dalles mortuaires et des inscriptions, on peut se faire une idée de l'importance de ces souvenirs, et se figurer, dominant ce monde de morts vénérés, un maître-autel placé sous un ciborium au dôme d'argent soutenu par des colonnes de porphyre, et dominé par la grande croix d'or, présent de Constantin et de l'impératrice Hélène. Derrière l'autel, directement au-dessus de la sépulture du prince des apôtres, s'élevait un gracieux édicule, et, tout au fond de l'abside, on voyait le trône de marbre couvert de mosaïques, de ciselures et d'or où s'asseyaient ses successeurs.

Le temple vénérable fondé par Constantin, consolidé par Charlemagne, témoin de tous les progrès, de toutes les victoires remportées par les vicaires du Christ sur l'esprit des peuples, a disparu. A sa place, une prodigieuse coupole, bien plus païenne que chrétienne, malgré la croix qui la surmonte, s'élève dans les airs à une hauteur énorme, affirmant ainsi la victoire de l'art et de l'esprit sur le symbolisme idéal et religieux dont s'était jusque-là glorifié le christianisme. La nouvelle basilique de Saint-Pierre est la plus frappante expression de cette période éclatante que l'on a appelée la Renaissance des arts, mais qui marque en même temps une époque de nouvelles luttes et de nouvelles misères pour l'Eglise chrétienne.

Il ne nous resterait rien de toutes ces splendeurs si l'on n'avait conservé, ou pour mieux dire refait, la

remarquable mosaïque primitivement exécutée par Giotto en 1298. Le tableau représente, sur une mer agitée, une barque dont la voile est gonflée par le vent; onze apôtres, placés dans la barque, expriment par des attitudes variées le plus violent effroi; saint Pierre, sur l'ordre de Notre-Seigneur, s'avance sur les vagues qui menacent de l'engloutir, et Jésus le soutient au-dessus des flots.

Or le voyant marcher sur la mer, ils se troublèrent et dirent : « C'est un fantôme » ; et ils poussèrent des cris de frayeur.

Mais Jésus aussitôt leur parla, disant : « Ayez confiance, c'est moi, ne craignez point. »

Pierre, répondant, dit : « Seigneur, si c'est vous, ordonnez-moi de venir à vous sur les eaux. »

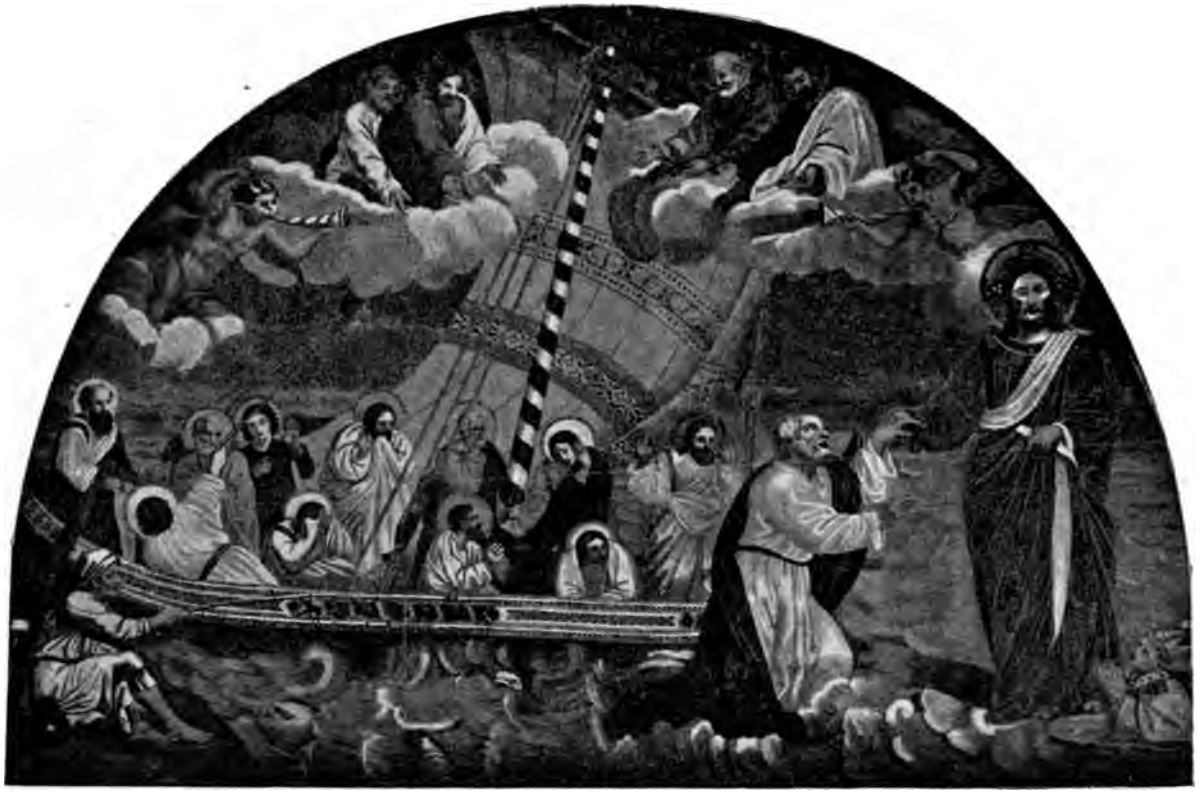
Et Jésus dit : « Viens. » Et Pierre descendant de la barque marchait sur les eaux pour venir à Jésus.

Mais voyant la violence du vent, il eut peur; et comme il commençait à enfoncer, il cria, disant : « Seigneur, sauvez-moi ! »

Et à l'instant même, Jésus étendant la main le saisit et lui dit : « Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? »

(*Ev. saint Mathieu*, chap. xv v, 26, 27, 28, 29, 30, 31.)

A droite et à gauche, dans les nuages, les quatre évangélistes sont disposés par groupes de deux, et plus bas, des génies ailés, enfants de l'air, soufflent violemment dans des trompes. Pour faire contraste à ce déchaînement des éléments, un homme placé sur un rocher, pêche tranquillement à la ligne. A droite, dans le dessin que nous reproduisons, on voit le pape Clément X en prières aux pieds de Notre-Seigneur; mais cette figure n'appartient pas à la composition originale,



La Navicella. Mosaïque. — État actuel, d'après une photographie.

elle a été ajoutée en 1674 par Manetti, alors qu'il s'efforçait, d'après les ordres de ce pontife, de refaire la mosaïque presque entièrement détruite.

Un vieux parchemin, conservé dans les archives de la basilique, constate que ce beau tableau, auquel le peuple romain avait donné le nom de *la Navicella*, avait été commandé à Giotto par le cardinal Jacques Gaétan Stefaneschi, neveu de Boniface VIII et petit-neveu de Nicolas III, homme lettré qui avait été chanoine de Saint-Pierre; et Vasari nous dit que « Giotto associa son élève Pietro Cavallini aux travaux de la nacelle de Saint-Pierre »; et que « Simone Memmi travailla près de Giotto lorsque celui-ci exécutait à Rome la mosaïque de la Nacelle[1] ». L'œuvre avait été payée deux mille deux cents florins.

Il est intéressant de suivre, avec Philippe Baldinucci, les remaniements successifs qui ont permis à cette mosaïque d'arriver jusqu'à nous, tout en détruisant à chaque nouvelle restauration quelque chose de l'œuvre primitive. Baldinucci, artiste archéologue, mort en 1696, a été témoin de tous ces déplacements. « On la voyait autrefois, dit-il, dans l'atrium de la basilique. Paul V la fit transporter dans la muraille au-dessus de l'escalier, le 24 août 1617, avec l'aide de Marcello Provenzale da Cento, qui refit de sa main la figure du pêcheur avec d'autres dans l'air et la restaura en

[1] Vasari. *Vies de Pietro Cavallini et de Simone Memmi.*

quelques places. Mais comme en cet endroit, elle était exposée à l'inclémence de l'air et se détruisait, le 12 juin 1639, Urbain VIII la fit transporter dans l'intérieur de l'église au-dessus de la porte Majeure, où une inscription indiquait le nom du peintre et celui du pontife. Ensuite, la mosaïque fut reportée par Innocent X au lieu où elle avait été placée par Paul V. Plus tard, Alexandre VII, ayant fait les nouveaux portiques, la fit lever. Cette œuvre vénérable était réduite au dernier degré de son existence, et déjà s'en était allée se consumant peu à peu, quand Clément X, de sainte mémoire, la fit restaurer de la main d'Orazio Manetti Sabin, ou pour mieux dire, refaire en entier, pour la placer d'après le dessin du cavalier Lorenzo Bernini au-dessus, en entrant dans le portique, exactement en face de la grande porte d'entrée de Saint-Pierre. »

La mosaïque représentant la barque des apôtres est placée aujourd'hui dans le grand portique formant le vestibule de la basilique, au-dessus de la baie du milieu. La coloration générale est claire, Jésus est vêtu d'une robe jaune, celle de saint Pierre est bleu d'azur. Mais l'emplacement qu'elle occupe est très élevé et la largeur du portique est relativement étroite, de sorte qu'il est bien difficile de voir la mosaïque et de juger de son degré de perfection.

L'église *della Concezione de' Cappucini*, située près de la place Barberini, possède une copie de *la Navicella* antérieure aux restaurations de Marcello Provenzale,

c'est le carton d'après lequel ces restaurations furent exécutées ; elle reflète assez exactement le style de l'original.

Nous avons vu qu'à toutes les époques, les papes s'étaient plu à élever à l'intérieur de la basilique de Saint-Pierre des chapelles particulières ; dans ce nombre, il en était une dont la décoration aurait été pour nous d'un puissant intérêt si elle avait pu nous être conservée ; mais nous pouvons néanmoins en donner une description toute particulière. Cet oratoire avait été élevé en l'honneur de la Vierge par Jean VII, 705-707, un des nombreux papes grecs qui se succédèrent sur le trône pontifical vers le VIIIe siècle.

L'oratoire de la Mère de Dieu, comme on l'appelait ordinairement, était situé en dedans de la basilique, tout à côté de la Porte Sainte ; c'est-à-dire à l'extrémité droite de la façade. Le *Livre Pontifical* en mentionne la construction en ces termes : « Il (Jean VII) fit l'oratoire de la sainte Mère de Dieu dans l'église du bienheureux Pierre, apôtre : il en peignit les murailles en mosaïque »... « Il est enterré auprès du bienheureux Pierre, apôtre, devant l'autel de l'oratoire de la sainte Mère de Dieu que lui-même avait fait construire. » Cette chapelle existait encore intacte au XVIe siècle ; Panvinius dit l'avoir vue à cette époque[1]. Démolie sous Paul V,

[1] Onofrius Panvinius, moine augustin, mort à trente-huit ans, 1568, a

La Navicella. — **Mosaïque par Giotto, d'après une ancienne gravure du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.**

en 1606, il ne nous en resterait que des fragments disséminés en différents endroits, si Jacques Grimaldi, archiviste du chapitre de Saint-Pierre et notaire apostolique, n'avait pris soin de décrire l'oratoire et de faire dessiner les mosaïques au moment où elles allaient disparaître. Ciampini parle assez brièvement de cette chapelle et des mosaïques qu'elle renfermait ; néanmoins il en donne les dessins[1]. M. Muntz a pu, avec un rare bonheur, découvrir le très intéressant manuscrit de Grimaldi à la bibliothèque ambrosienne de Milan, et, grâce à cette heureuse trouvaille, nous pouvons aujourd'hui reconstituer l'œuvre complète de Jean VII.

Les mosaïques, incrustées dans des compartiments carrés sur la face même du mur, formaient deux séries de tableaux. La première représentait des scènes de la vie de saint Pierre et de celle de saint Paul, et comprenait six sujets : *Prédication à Jérusalem ; Prédication à Antioche ; Prédication à Rome ; Dispute contre Simon le Mage ; Chute de Simon ; Crucifixion de saint Pierre* et *Décollation de saint Paul*, dans le même compartiment. La *Prédication de saint Pierre à Rome* est le seul de ces tableaux dont il nous reste quelque chose. On voit, dans les cryptes de la basilique nouvelle de Saint-Pierre, un fragment de mosaïque où l'apôtre est représenté presque de face et à mi-corps, levant la main droite

laissé des matériaux gigantesques d'où sont sortis les plus savants traités d'antiquité romaine et d'histoire ecclésiastique.

[1] Ciampini. *De Sacris Ædificiis.*

pour haranguer. La figure a été refaite presque en entier ; le bras droit seul paraît ancien.

La seconde série représentait huit scènes de la vie du Christ. C'étaient : l'*Annonciation* et la *Visitation,* puis la *Nativité* et l'*Annonciation aux bergers.* De cette composition, un fragment avait été conservé d'abord dans les cryptes de Saint-Pierre, il est aujourd'hui placé dans le musée chrétien du palais de Latran. Il nous montre une partie de la scène de la toilette de l'Enfant Dieu. Le Bambino est représenté tout nu plongé dans une cuve ; sa tête est nimbée, une femme le soutient.

Vient ensuite l'*Adoration des Mages :* un fragment considérable de cette composition se trouve aujourd'hui dans la sacristie de Sainte-Marie in Cosmedin. Il a été transporté dans cette église en 1639, comme le constate un acte de donation et l'inscription qui accompagnait la mosaïque à la place où elle avait été d'abord installée, c'est-à-dire au-dessus de la porte principale :

URBANO VIII

Vetustissimas has Musivas imagines in Oratorio Dei Genitricis intra B. Petri Basilicam a Johanne ad annum DCCV, exœdificato olim extantes et in ejusdem Basilicæ sub Paulo V, amplificatione pie servatas hic ad perpetuum rei sacræ Monumentum Jo. Ant. Ghezzius Rom. hujus Diaconiæ canonicus Donavit et affigendas curavit anno salutis MDCXXXIX.

Antoine Ghezzius, Romain, chanoine de cette diaconie, voulant con-

server avec une pieuse sollicitude les monuments des choses sacrées, donna et prit soin de faire exposer ici, l'an du salut 1639, ces antiques images en mosaïque faites dans l'oratoire de la Mère de Dieu édifié par Jean VII, en l'année 705, à l'intérieur de la basilique du bienheureux Pierre, et existant dans cette même basilique sous Paul V.

La Vierge est assise sur un trône enrichi de pierreries et garni d'un coussin bleu ; elle est vêtue d'une robe violette et d'un manteau bleu qui lui couvre la tête ; l'Enfant, assis sur ses genoux, étend la main pour recevoir l'offrande d'un des Mages dont il ne reste plus que le bras gauche portant une cassette posée sur une étoffe rouge. Saint Joseph est debout près du siège de la Vierge et, du côté opposé, se tient un ange vêtu de blanc dont les ailes sont diaprées bleu et vert. Les dessins de Grimaldi nous font connaître les parties aujourd'hui détruites de cette scène. Il y avait à la suite du premier roi prosterné un genou en terre, deux autres rois debout, s'avançant pour offrir leurs présents, et tous trois portaient des costumes persans. L'exécution de ce morceau est lâchée, les cercles d'émail et de marbre sont mal joints et les personnages, cernés d'un trait grossier, sont amincis et élancés outre mesure : c'est le style byzantin du VIIe siècle, avec ses graves imperfections et toute sa raideur.

Les tableaux suivants représentaient : la *Présentation au Temple;* le *Baptême du Christ;* la *Guérison de l'aveugle;* l'*Hémorroïsse ; Zachée*. De ce dernier compartiment il reste un fragment assez petit conservé au musée chré-

tien de Latran. On y voit le Christ bénissant d'une main et tenant de l'autre un volume roulé ; sa lèvre supérieure est rasée, sa barbe est peu touffue, sa tête est ornée d'un nimbe crucifère. La description de Grimaldi indique ensuite : la *Résurrection de Lazare ;* l'*Entrée à Jérusalem ;* la *sainte Cène.* Le dernier compartiment renferme : la *Crucifixion ;* la *Descente aux limbes ;* les *Saintes femmes au tombeau.* Un fragment de la Crucifixion est encastré dans le mur des cryptes de Saint-Pierre : on y voit une femme levant les bras couverts d'un pan de son manteau, son nimbe est d'or avec une bordure bleue, c'est la Vierge ; à ses côtés se tient un personnage plus petit, sans nimbe, peut-être le centurion ou Longin.

Enfin le compartiment central était occupé par les deux figures de la Vierge et du pape Jean VII, à côté desquelles était tracée l'inscription :

JOHANNES INDIGNVS EPISCOPVS FECIT BEATAE DEI GENITRICIS SERVVS

La figure de la Vierge se trouve aujourd'hui dans l'église de Saint-Marc, à Florence, où elle a été transportée en 1609 pour orner la chapelle Ricci. Cette Vierge, nimbée d'or, bien plus grande que nature, étend les bras dans la position de l'orante ; sa robe est d'un ton brun rehaussé de dessins dorés et ornée de rangées de perles ; en outre, elle est couverte des plus riches

joyaux, diadème, épaulettes, colliers, bracelets ; le visage montre une régularité qui dénote une recherche de style et quelques souvenirs de l'antiquité, mais la coloration des chairs est terne, terreuse, presque livide.

Le pape Jean VII, de beaucoup plus petite dimension, offrait respectueusement à sa protectrice un spécimen de l'édifice élevé en son honneur. Ce portrait, auquel manque tout le bas du corps, se trouve placé aujourd'hui dans les cryptes du Vatican ; on peut encore remarquer que l'assemblage des cubes composant la face est fait avec un tel soin, qu'il dénote un vif désir d'obtenir une ressemblance aussi parfaite que possible. On trouve, dans ces mêmes cryptes du Vatican, un petit panneau qui devait compléter la décoration centrale. Il représente Jésus enfant, bénissant, posé sur les genoux de sa Mère, entre saint Pierre et saint Paul. Ce panneau était placé au-dessous de la belle *Vierge au Donataire*.

Telle était cette mosaïque dont le pape Jean VII avait fait décorer l'oratoire de la Mère de Dieu. Toutefois, il faut remarquer que ces scènes manquaient d'ensemble et de clarté ; plusieurs avaient été réunies dans le même encadrement, et, de plus, l'inégalité des figures, presque partout de dimensions différentes, nuisait à l'effet général. Malgré ces défauts, nous ne pouvons méconnaître l'élégance du dessin, la touchante expression des têtes, le bel arrangement des draperies, toutes choses qui prouvent chez l'artiste un effort ou un reste de culte pour d'anciennes traditions complètement abandonnées de-

puis par les mosaïstes romains, et remises en honneur au XIIe siècle seulement[1].

Si nous passions d'un souvenir à une réalité, nous

La nouvelle basilique de Saint-Pierre. — D'après une estampe de 1626.

pourrions terminer notre étude sur la basilique de Saint-Pierre en notant les tentatives faites depuis un siècle pour reproduire, au moyen de la mosaïque, les tableaux des maîtres les plus célèbres, afin d'en orner

[1] E. Müntz. *Revue archéologique*, sept. 1877.

les chapelles secondaires du temple moderne. Cet examen nous forcerait à envisager l'art de la mosaïque sous un jour qui certes ne lui est pas favorable. Ce ne sont plus des mosaïstes, dans le sens élevé du terme, qui entreprennent ces travaux ; ce ne sont plus des artistes, marquant leur œuvre d'un caractère propre et personnel. Ces tableaux ne sont même plus des productions originales, ce sont de froids trompe-l'œil que l'on est parvenu à exécuter, grâce à des procédés microscopiques, bien plus propres à créer des objets mobiliers ou de bijouterie qu'à rendre l'impression produite par une véritable peinture. Aussi ne voyons-nous, dans ces copies, qu'une habileté de métier à mettre à l'actif de la Manufacture pontificale de mosaïques. L'art du véritable mosaïste est impropre à une telle besogne.

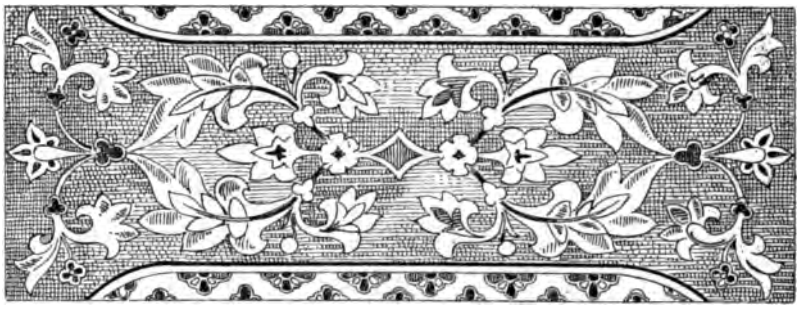
Lion évangélique. Mosaïque. — Saint-Vital. Ravenne.

CHAPITRE XXI

ROME

LA BASILIQUE DE SAINTE-MARIE MAJEURE

Fondation de la basilique. — Le patricien Jean. — Description générale du plan. — Transformation du plan primitif. — Les mosaïques du portique. — Philippe Rusuti. — Intérieur. — Mosaïque de Sixte III, arc triomphal, panneaux de la grande nef. — Grande mosaïque absidale, portions anciennes. — Tableaux de la vie de la Vierge. — Tombeau de Gonzalvo Rodriguez.



Frise mosaïque. — Venise.

CHAPITRE XXI

ROME

BASILIQUE DE SAINTE-MARIE MAJEURE

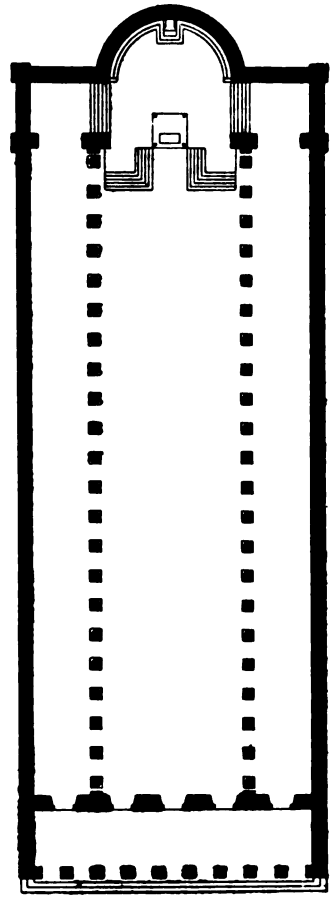
Bien que construite après la mort de Constantin, la basilique de Sainte-Marie Majeure se rattache directement au groupe formé par les trois précédentes ; par l'énorme développement de ses bâtiments, elle est un des plus vastes édifices religieux du monde chrétien, et, par la date de sa fondation, elle est presque contemporaine des basiliques élevées pendant le règne du grand empereur. De plus, seule entre toutes les églises de Rome, elle jouissait avec Saint-Paul hors les Murs et Saint-Jean de Latran de la prérogative d'avoir une porte sainte et de posséder le droit d'asile.

Au temps du pape Libérius 352-358, sous le règne de Constance II, second fils de Constantin, un riche patricien romain, nommé Jean, vit en songe la sainte Vierge lui ordonner de construire une église en son honneur, et de choisir pour l'édifier l'endroit où, le lendemain matin, on trouverait de la neige fraîchement tombée. Jean ayant été consulter le pontife et lui faire part de cette étrange et divine apparition, apprit avec étonnement que, cette nuit même, la sainte Vierge était également apparue au pape Libérius, qu'elle lui avait donné le même ordre en lui désignant de la même façon l'emplacement à choisir pour élever l'église. Or, on était au mois d'août, et il faisait très chaud à Rome à cette époque. Cependant, Jean et Libérius furent informés que, pendant la nuit, il était tombé une neige abondante qui couvrait une partie du sommet du mont Esquilin, auprès d'un ancien temple de Junon Lucine ; ils s'y rendirent tous deux, et constatèrent ce fait absolument étrange. Alors, reconnaissant l'intervention miraculeuse de la Mère de Jésus, ils décidèrent, conformément aux ordres qu'ils en avaient reçus, d'élever, à cet endroit, un temple magnifique.

La première pierre fut posée en grande pompe, et les travaux ayant été menés avec activité, le pape Libérius put, en l'année 353, consacrer l'église et la placer sous l'invocation de Sainte-Marie aux Neiges [1].

[1] Certains archéologues, entre autres Nicolas Ratti, pensent que cette consécration n'eut lieu qu'en l'année 365.

Dès cette époque, on lui donna le nom de basilique Libériane, et plus tard, après avoir été reconstruite par le pape Sixte III[1], elle fut désignée sous le nom de basilique Sixtine. Au milieu du VIIe siècle, on y transporta une partie de la crèche de l'Enfant Jésus ; alors, on l'appela Sainte-Marie à la Crèche, *ad Præsepe ;* enfin, au VIIIe siècle, elle reçut le nom de Sainte-Marie Majeure, et ce nom lui a toujours été conservé, comme étant, à Rome, le plus vaste des nombreux sanctuaires consacrés à la sainte Vierge.



Plan de la basilique de Sainte-Marie Majeure.

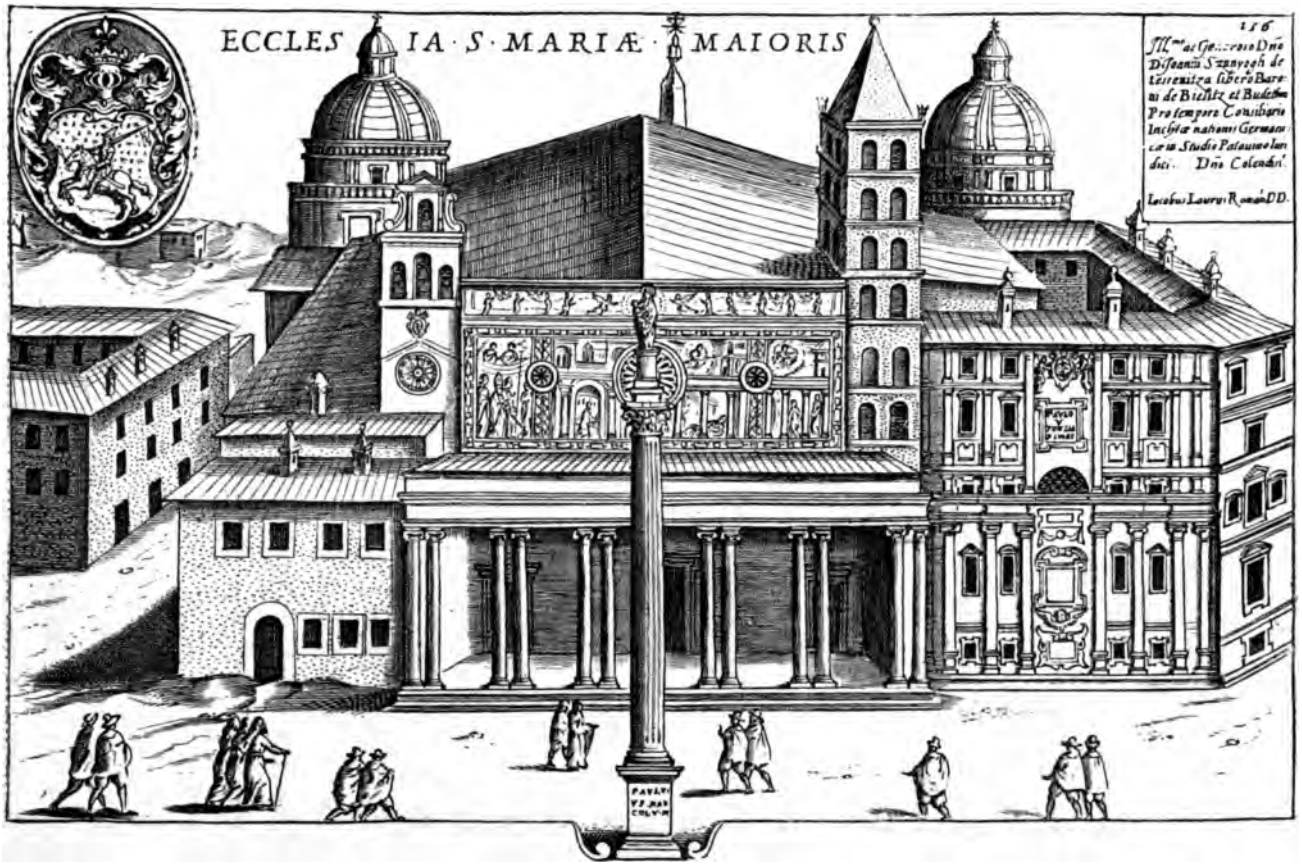
Le plan de cette église est régulièrement celui d'une basilique antique, plan toujours simple, d'une réelle beauté, et admirablement approprié à la réunion d'un grand nombre de fidèles ainsi qu'à la pompe des cérémonies du culte. Deux rangées de dix-huit colonnes

[1] Le martyrologe hiéronymien indique que le pape Sixte III (432-440) fit la dédicace de la basilique le 5 août, mais sans désigner l'année.

chacune, toutes de marbre blanc, provenant du temple de Junon, divisent le monument en trois nefs. Celle du milieu, beaucoup plus large que les deux autres, aboutissait directement à une abside surélevée de quelques marches ; un peu en avant étaient placés l'autel et la confession. Une grande charpente apparente recouvrait la nef principale, les deux bas-côtés étaient protégés par des toitures à un seul versant.

Telles étaient les dispositions principales de ce temple, dont les dimensions considérables ont peu varié jusqu'à nos jours. Eugène III, qui gouverna l'Eglise de 1145 à 1153, ajouta à la façade un portique formé de huit colonnes accouplées, quatre de granit gris et quatre de granit rouge. Nicolas IV (1228-1292) refit l'abside et l'orna de mosaïques ; quelques années plus tard, la partie de la façade qui se trouvait au-dessus du portique fut également décorée de mosaïques et l'on changea un peu les dispositions du chœur.

A partir de 1376, époque à laquelle les papes, revenant d'Avignon, vinrent de nouveau s'établir à Rome, tous, ou presque tous s'attachèrent à dénaturer la belle et simple architecture de la basilique par des adjonctions ou des modifications diverses. Grégoire XI, le premier, éleva un énorme clocher, assez élégant par lui-même, mais peu en harmonie avec l'ensemble du monument dont il masque en partie la façade. Alexandre VI, ayant été archiprêtre de la basilique, voulut l'embellir; il fit décorer les murs latéraux de



Basilique de Sainte-Marie Majeure. — Façade. — D'après une estampe de 1628.

pilastres élégants, intercalés au premier étage entre les fenêtres qui éclairent la grande nef, et masqua la charpente par un très riche plafond que son architecte, Giuliano da Sangallo, décora avec le premier or venu d'Amérique : c'était un présent fait par le roi d'Espagne Ferdinand le Catholique et sa femme Isabelle, pour affirmer leur dévotion à la sainte Vierge et concourir à l'embellissement du plus vaste de ses temples.

A différentes époques, les cardinaux archiprêtres de Sainte-Marie Majeure avaient fait construire des chapelles particulières ouvrant à l'intérieur, et faisant saillie à l'extérieur sur les murs latéraux. Dès le XIIIe siècle, les Colonna en possédaient quatre, situées aux quatre coins de l'édifice; la chapelle Sforza, commencée en 1560 par le cardinal Guido Ascanio et la chapelle Cesi, aujourd'hui Massimi, peuvent être citées parmi les plus importantes. Vers 1585, le cardinal Montalto, depuis Sixte V, fit commencer, par Domenico Fontana, une magnifique chapelle destinée à recevoir la crèche de Jésus-Christ. La chapelle Sixtine, tel est son nom, est peut-être une des merveilles de la basilique, mais pour lui donner une entrée digne de son importance, l'architecte ouvrit sur la grande nef une arcade qui prit la place de deux entre-colonnements, au détriment de l'harmonie et de la régularité de la belle colonnade.

Un peu plus tard, Paul V fit élever une autre chapelle, mausolée grandiose destiné à lui servir de sépulture, dans laquelle il déposa le précieux portrait de la

Vierge attribué à saint Luc. On la désigne sous le nom de chapelle Pauline ou Borghèse ; elle fut consacrée en 1613. Située vis-à-vis la chapelle Sixtine et symétriquement placée, il fallut pour y accéder ouvrir une nouvelle arcade en supprimant deux autres entre-colonnements et interrompre encore une fois l'ordonnance régulière des colonnes. Bien que la chapelle Pauline soit remarquable par la richesse des matériaux, la beauté des marbres, l'élégance exquise des ornements, la magnificence de la décoration, il est à regretter que l'œuvre de Flaminio Ponzio soit venue détruire la majesté simple de l'architecture primitive.

On doit également à Paul V ce bâtiment ridicule et mal approprié qui enveloppe la chapelle et se continue sur toute la partie postérieure de la basilique. En 1740, la façade principale fut à son tour dénaturée ; on l'enserra entre deux gros corps de logis destinés, l'un à l'habitation de l'archiprêtre, l'autre à celle des chanoines. Enfin, en 1743, Benoît XIV entreprit une restauration complète, démolit l'élégant portique d'Eugène III et le remplaça par une construction d'un style lourd, espèce de tribune à deux étages d'arcades, comprenant une *loggia* d'où le pape donne la bénédiction pontificale.

Comme on le voit, la basilique de Sainte-Marie Majeure, toute modernisée, n'a plus rien conservé de l'aspect extérieur qu'elle présentait autrefois. Il faut

cependant savoir gré au pape Benoît XIV d'avoir épargné, en partie du moins, les belles mosaïques qui décoraient la partie supérieure de la façade ; elles avaient été exécutées en 1290, d'après les ordres des cardinaux Pierre et Jean Colonna, pour accomplir un vœu fait pendant une tempête épouvantable.

Cette grande décoration est divisée en deux zones superposées : la portion inférieure rappelle, en quatre tableaux, les visions et les faits miraculeux qui précédèrent la construction de la basilique Libérienne. Dans la première à gauche, le pape Libérius dort couché sur un lit somptueux abrité par un élégant édicule ; en haut, dans le ciel, apparaît la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, elle est entourée d'anges et de chérubins, et semble marquer par son geste l'emplacement où doit être élevé le temple qui va lui être consacré. Le second tableau représente le patricien Jean également endormi ; le lit sur lequel il repose est abrité par un léger portique, et la sainte Vierge apparaît dans les nuages sous le même aspect que dans le songe de Libérius.

De l'autre côté de la rosace centrale ménagée au milieu de la façade, Jean, accompagné de quelques amis, vient révéler au pontife l'apparition miraculeuse de la nuit ; il est respectueusement agenouillé, tandis que les personnes de sa suite restent debout. La scène se passe dans une salle élevée, d'architecture gracieuse, voûtée par une série d'arcs ogivaux portant sur des piliers

minces et élancés, et le trône pontifical est abrité sous un dais formé de riches tentures. Dans le dernier tableau, Libérius, revêtu des ornements sacerdotaux, marche en tête d'un groupe nombreux et vient reconnaître le lieu où doit être édifiée la basilique. Parmi ceux qui lui font cortège, on distingue Jean, deux cardinaux, le porte-croix et le porte-parasol ; au-dessus, dans le ciel, apparaissent, entourés d'une auréole soutenue par quatre chérubins, Jésus et sa Mère qui répandent sur la terre une neige abondante.

Ces sujets sont traités en véritables tableaux d'histoire ; l'artiste, voulant rappeler un épisode un fait, s'efforce de rendre une scène déterminée. Aussi, faut-il remarquer le soin qu'il prend de ne faire apparaître la participation divine à l'action que d'une façon tout à fait secondaire ; la Vierge, reléguée à l'angle supérieur de la composition, assiste à la scène environnée de sa gloire, mais sans y prendre une part directe, tandis qu'aux siècles précédents, les mosaïstes n'eussent pas manqué de faire du personnage divin le sujet principal de la composition ; du moins telle était la tradition romaine.

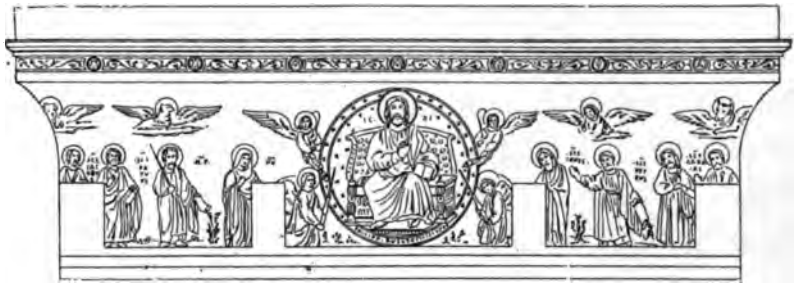
Il est assez difficile de déterminer exactement quel a été l'auteur de ces mosaïques. On s'accorde généralement à les attribuer à Gaddo Gaddi, car Vasari dit en parlant de cet artiste : « Et aidant à finir quelques histoires qui « sont à la façade de Sainte-Marie Majeure, il améliora « un peu son style et s'éloigna de la manière grecque « qui n'avait en soi rien de bon. » Il faut, en tout cas,

reconnaître beaucoup de talent au mosaïste : l'architecture est bien disposée, et dénote un goût délicat; les figures sont dessinées, posées et agencées avec une remarquable convenance, leurs mouvements sont naturels, gracieux même, et les draperies sont traitées avec une rare souplesse. Le mosaïste, quel qu'il soit, était un des contemporains de Giotto, un disciple ou un admirateur de son art si plein de délicatesse. Pour notre part, nous inclinons à penser que Gaddo a dû travailler à ces mosaïques puisqu'il avait été appelé à Rome en 1307 pour terminer celles que Torriti avait laissé inachevées dans l'abside de Saint-Jean de Latran; mais nous ne pouvons oublier que Giotto était à Rome dès l'année 1298, que, d'après les ordres du pape Benoît XI, il exécutait de grands travaux de décoration à la basilique de Saint-Pierre, qu'il avait pour élève Taddeo Gaddi, le fils de Gaddo, et que ce dernier était déjà bien vieux à cette époque. L'hypothèse que Giotto aurait prêté son concours aux mosaïstes de Sainte-Marie Majeure ne nous semble donc pas inadmissible.

Les mosaïques de la zone supérieure présentent un tout autre caractère. Au centre, le Sauveur nimbé d'or, vêtu d'une tunique rouge et d'une robe en drap d'or, est assis sur un trône au milieu d'une auréole bleue étoilée d'or. Il bénit d'une main, et de l'autre tient un livre ouvert sur lequel est écrit : EGO SVM LVX MVNDI. Quatre anges entourent le Christ; les deux du haut encensent en volant, les deux autres, agenouillés sur

le sol, portent des flambeaux. Les Symboles apocalyptiques, à demi cachés par des nuages, planent au-dessus du Christ, et plus bas, deux groupes de personnages, comprenant d'un côté, la Vierge, saint Paul, saint Jacques, et de l'autre, saint Jean-Baptiste, saint Pierre et saint André, reposent sur un terrain parsemé de fleurs. La mosaïque est couronnée dans toute sa largeur par une belle bordure d'arabesques agrémentées de médaillons contenant des têtes d'anges.

Ici, nous ne sommes plus dans l'incertitude, le nom du mosaïste, auteur de cette belle composition, est



Basilique de Sainte-Marie Majeure. — Mosaïques de la façade.

inscrit au bas du disque qui entoure Jésus, et c'est un témoignage d'une rare précision :

PHILIPP : RVSVTI. FECIT. HOC. OPVS.

Mais qui était ce Rusuti ? Peut-être, quelque moine sorti de l'obscurité d'un couvent pour rentrer, son œuvre accomplie, dans les profondeurs du cloître. D'où venait-il ? qu'avait-il fait jusque-là ? que fit-il ensuite ?

nous l'ignorons. Il est évident que Rusuti fut l'artiste choisi pour accomplir le vœu des cardinaux Colonna, qu'il exécuta et signa la partie de la mosaïque dont il avait été chargé, et que, si Gaddo Gaddi devint son successeur, celui-ci ne compléta la façade que plusieurs années après.

L'œuvre de Rusuti est simple et grande, bien pondérée, et se rapproche des compositions de Torriti. Plus que ce maître, peut-être, il se souvient de la « manière grecque » si décriée par Vasari, mais s'il en conserve l'austérité et la raideur, il sait aussi lui demander la majesté et l'ordonnance, qualités essentielles qu'elle avait toujours su garder. Au reste, il est difficile, aujourd'hui, de se faire une idée bien exacte de ce que cette belle mosaïque pouvait être à l'origine ; à différentes époques elle a subi de nombreuses restaurations, faites avec si peu de convenance et de ménagement, qu'il subsiste à peine quelques fragments ayant fait partie du travail primitif. De plus, la mosaïque se voit mal à travers les ouvertures du grand portique de la façade, les piliers et les parties pleines la masquent presque entièrement, et les retombées des voûtes en ont fait disparaître des morceaux importants.

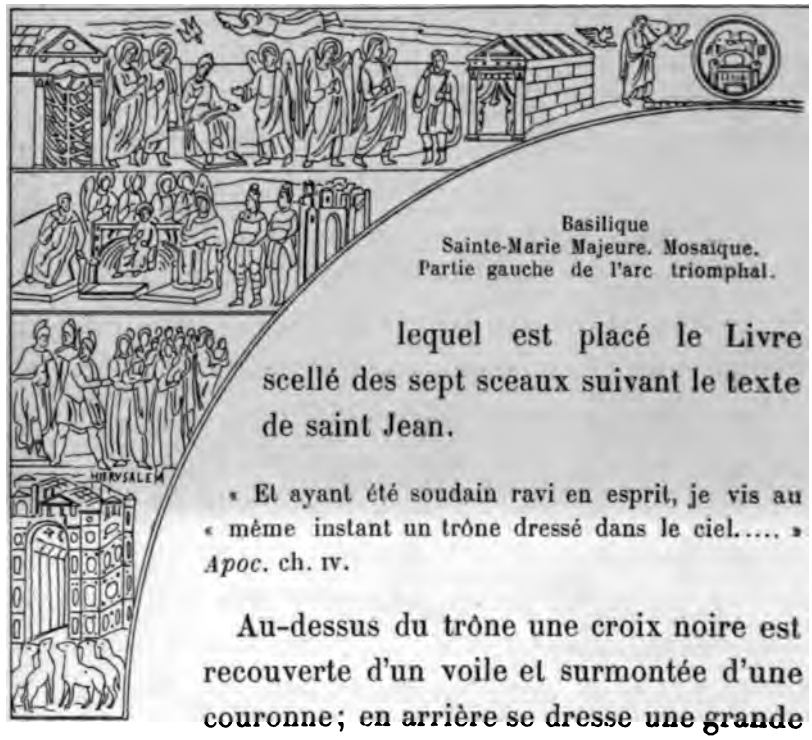
L'intérieur de la basilique est d'un aspect calme et presque classique ; les irrégularités ainsi que les adjonctions apportées au plan primitif, ne se jugent pas tout d'abord, on ne voit que l'ensemble dont les grandes

divisions se détachent nettement les unes des autres. Cet effet général, grandiose et monumental, tient surtout à la belle harmonie qui règne dans les principaux éléments de l'architecture, aux deux longues files de colonnes qui se détachent sur les pénombres et les demi-teintes des nefs latérales, au noble et riche entablement qui surmonte cette colonnade, et à la suite de pilastres, d'une si heureuse et si élégante proportion, qui s'élèvent dans l'axe des colonnes pour supporter la corniche du plafond.

Cette majestueuse grandeur est également due aux splendides mosaïques qui complètent, d'une façon si brillante, la magnificence de l'ornementation générale. Elles sont de différents styles et datent de différentes époques. Les plus anciennes, faites sous le pontificat de Sixte III (432-440), décorent le grand arc triomphal ainsi qu'une suite de panneaux formant frise des deux côtés de la nef centrale, entre l'appui des croisées et l'entablement du grand ordre. Le pape Adrien écrivait à Charlemagne à propos des travaux de Sixte III : « Le bienheureux Sixte a fait la basilique de la très « sainte Mère de Dieu, Marie, surnommée Majeure, « dite aussi *ad Præsepe*, et l'a décorée de métaux « dorés et de divers tableaux d'images sacrées. »

Sur le grand arc, les compositions tirées du Nouveau Testament sont réparties en quatre zones. La zone supérieure, passant au-dessus de l'arcade, n'est pas interrompue et se développe dans toute l'étendue du

mur; deux scènes y sont figurées : à gauche, l'*Annonciation;* à droite, la *Présentation au Temple;* au milieu, un médaillon central, occupant la place ordinairement réservée à l'image du Christ, renferme un trône sur



Basilique
Sainte-Marie Majeure. Mosaïque.
Partie gauche de l'arc triomphal.

lequel est placé le Livre scellé des sept sceaux suivant le texte de saint Jean.

« Et ayant été soudain ravi en esprit, je vis au « même instant un trône dressé dans le ciel..... » *Apoc.* ch. IV.

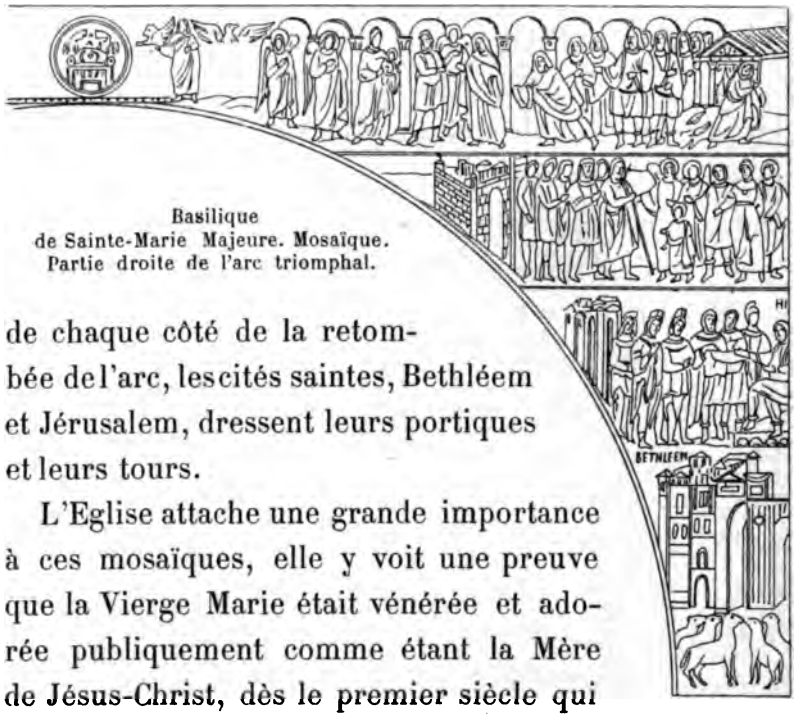
Au-dessus du trône une croix noire est recouverte d'un voile et surmontée d'une couronne; en arrière se dresse une grande croix ornée de pierreries. Les apôtres Pierre et Paul sont debout de chaque côté du médaillon, et les Animaux sacrés planent un peu au-dessus. Au-dessous du trône on lit sur une bandelette :

XISTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.

L'évêque Sixte au peuple de Dieu.

La zone suivante, séparée en deux parties par le

sommet de l'arc, représente d'un côté, l'*Adoration des Mages*, et de l'autre *Jésus disputant avec les docteurs*, au-dessous, le *Massacre des Innocents* occupe les deux côtés de l'arcade ; enfin, dans la zone inférieure, c'est-à-dire,



Basilique
de Sainte-Marie Majeure. Mosaïque.
Partie droite de l'arc triomphal.

de chaque côté de la retombée de l'arc, les cités saintes, Bethléem et Jérusalem, dressent leurs portiques et leurs tours.

L'Eglise attache une grande importance à ces mosaïques, elle y voit une preuve que la Vierge Marie était vénérée et adorée publiquement comme étant la Mère de Jésus-Christ, dès le premier siècle qui suivit l'édit de Milan.

Dans quelques-unes de ces scènes, l'architecture est bien traitée ; nous pouvons noter dans la *Purification*, un temple dont l'atrium est entouré d'une belle colonnade, et, détail assez intéressant, cette cour est remplie de colombes. Dans l'*Adoration des Mages*, Jésus enfant est assis sur un trône hors de proportion avec la petite taille du personnage ; à ses côtés, l'Eglise païenne est

figurée par une jeune fille richement vêtue, car saint Paul, dans une épître aux Corinthiens, avait comparé l'Eglise des païens à la jeune Zipara, fille d'un des prêtres du temple, choisie par Dieu pour devenir la femme de Moïse; tandis qu'une matrone âgée, tenant un *volumen* roulé à la main, personnifie l'Eglise d'Israël.

L'*Enseignement de Jésus* est un tableau des plus intéressants dans lequel une foule nombreuse s'arrête, saisie d'admiration, devant l'Enfant-Dieu; Joseph et Marie, venus par derrière, étendent les mains pour le saisir, mais deux anges leur montrent la foule étonnée ayant à sa tête un homme vêtu d'une tunique d'or et d'une chlamyde clavée de pourpre, couronné d'un diadème et chaussé de bottes rouges. C'est le roi Aphrodisias dans le costume des empereurs byzantins; un garde du corps appuyé sur un long bâton se tient auprès de lui et derrière sont massés les hauts dignitaires ainsi que les officiers en chlamyde de pourpre et d'or [1].

Toutes ces mosaïques sont en général un peu noires et confuses; on a de la peine à les distinguer à la hauteur où elles sont placées.

Les panneaux de la grande nef représentent des scènes bibliques tirées en grande partie de l'Exode : le premier nous montre Melchisédech offrant au roi Cho-

[1] Ces mosaïques ont été données dans Ciampini : *Vet. Mon.* ; — dans Canina : *Dei campi cristiani* ; — et dans Rohault de Fleury : l'Evangile.

dorlahomor le pain et le vin. L'artiste du ve siècle a traité le sujet comme un simple épisode historique sans lui attribuer aucun sens mystique; tandis que dans les mosaïques de Ravenne, qui datent des vi^e et viie siècles, nous avons rencontré cette même scène servant de symbolique au sacrement de l'Eucharistie. Dans le second tableau, Abraham se trouve en présence de trois anges, et, les tableaux suivants racontent l'histoire de ses fils. Sur l'autre côté de la basilique, la série commence par un sujet plein de grâce : la *Fille de Pharaon remettant le jeune Moïse à sa mère*, et continue l'histoire du peuple juif jusqu'à la *Victoire de Josué*.

Il est bien regrettable que l'accès des chapelles Pauline et Sixtine ait nécessité la destruction de trois de ces panneaux sur chacune des faces de la grande nef. Quelques-uns, du côté de la façade, avaient été tellement détériorés, à la suite de travaux faits pendant les xve et xvie siècles, qu'il fallut les enlever complètement; le cardinal Pinelli les remplaça vers 1593 par des peintures exécutées par des artistes d'un mérite secondaire, tels que Orazio Gentileschi, Giovanni-Battista Novara et Ventura Salimbeni. Des quarante-deux tableaux qui composaient la suite complète de ces mosaïques, six ayant été supprimés, neuf ayant été remplacés par des peintures, il ne reste que vingt-sept compositions appartenant à la décoration primitive et remontant à l'année 440.

Ces mosaïques ont une importance considérable

comme œuvre d'art, œuvres de décadence déjà sensible, il est vrai, bien différentes par le style et par l'exécution des belles mosaïques de Sainte-Pudentienne et de Sainte-Sabine, mais où l'on trouve encore quelques traces du sentiment de l'antiquité. Les figures sont certainement romaines, les costumes sont romains, l'artiste s'est largement inspiré des bas-reliefs des colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle, les personnages ont les mêmes airs et les mêmes tournures, les groupes sont disposés suivant la même méthode et les compositions ont entre elles beaucoup d'analogie. Cependant, en comparant les bas-reliefs et les mosaïques, il saute aux yeux que le copiste était bien inférieur au maître; ses figures, trop courtes, sont lourdes, leurs têtes sont trop fortes, et partout il y a de la confusion. Ainsi, pour n'en désigner qu'une, la *Visite des Anges à Abraham* se compose en réalité de trois scènes différentes : à droite en avant, le patriarche, vêtu d'une toge à la romaine, figure bien classique à barbe blanche, reçoit les trois anges; en arrière, ces mêmes divins messagers sont assis près d'une table carrée placée devant la maison; et, à gauche, Abraham s'entretient avec Sarah et un vieillard.

Quelques-uns de ces tableaux ont un mérite un peu supérieur : Isaac bénit Jacob d'un geste noble et bien rendu; la *Séparation de Loth et d'Abraham* est clairement disposée. On sent en général qu'il y avait chez l'artiste une certaine intelligence, un peu de vérité, de la tradition, mais aussi beaucoup de négligence et de mala-

dresse. Ces mosaïques, de même que celles du grand arc, ont acquis un titre à la reconnaissance de l'Eglise, en servant, pendant le concile de Nicée, à réfuter les erreurs des iconoclastes.

Arrivons à l'abside de la basilique et à la célèbre mosaïque qui la décore.

Au centre de la voûte, dans une auréole circulaire dont le fond bleu étoilé d'or représente le ciel, le Christ et la Vierge Marie, de très grande taille, siègent sur un même trône merveilleusement décoré, et Jésus place une couronne sur la tête de sa Mère. Trois saints, de dimensions beaucoup plus petites, accompagnent de chaque côté ce motif principal ; c'est la répétition presque littérale de la mosaïque de Sainte-Marie du Transtévère, faite cent cinquante ans auparavant. Ni le pape Nicolas (1288-1292), inspirateur de l'œuvre, ni le mosaïste qui en est l'auteur n'ont donc fait de grands frais d'imagination pour glorifier la divine patronne de la basilique. Jésus et Marie ont à leurs pieds le soleil et la lune, et des anges en longues robes blanches, les ailes déployées, se prosternent et adorent. Le Christ est vêtu d'une chemise rouge et d'un manteau bleu, la robe de la sainte Vierge est de couleur verte et ces étoffes sont tissées d'or ; c'est du moins ce qu'a voulu indiquer le mosaïste par les nombreux reflets dorés qui sillonnent les draperies. Au-dessus du disque on lit l'inscription suivante écrite en deux lignes :

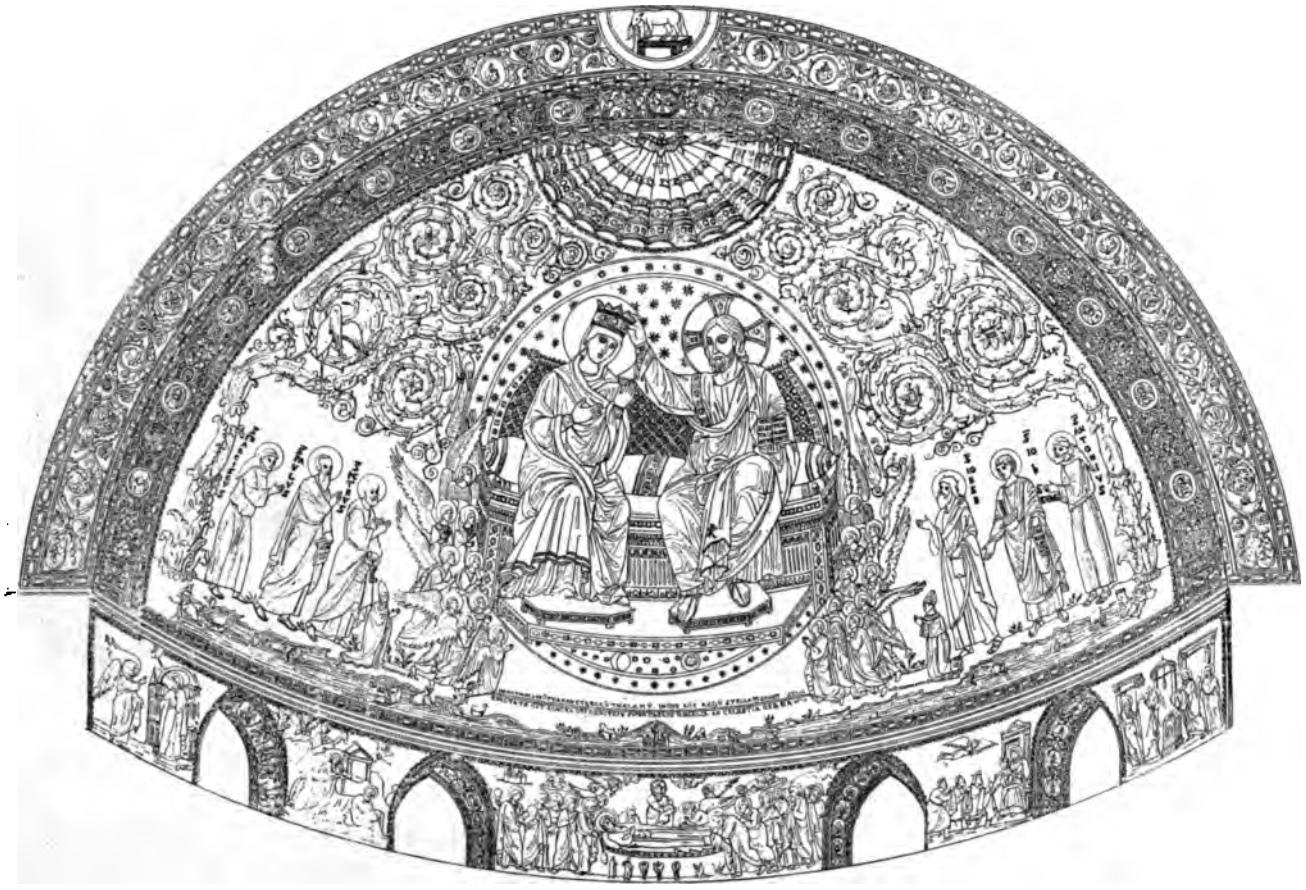
MARIA VIRGO ASVPTÆ ADET HEREV
THALAMV IN QVO REX REGV STELLATO SEDET SOLIO
EXALTA EST SANTA DEI GENITRIX SVPER CHOROS
ANGELORVM AD CELESTIA REGNA.

La Vierge Marie prend place sur le siège du Maître, trône constellé sur lequel est assis le Roi des Rois.

La Mère de Dieu est emportée par des chœurs d'anges jusqu'aux royaumes célestes.

Derrière les anges, ou plutôt à leur suite viennent, du côté de la Vierge, saint Pierre, saint Paul et saint François d'Assise, avec leurs noms écrits verticalement auprès d'eux ; du côté de Jésus, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Evangéliste et saint Antoine de Padoue, également désignés par leurs noms. Entre chaque groupe d'anges et les saints, se trouve intercalé un petit personnage agenouillé, les mains jointes : celui de gauche est le pape : + NICOLAVS. PP. IIII ; l'autre est le cardinal Jacques Colonna : DNS. IAGOBVS DE COLVMNA CARDINALIS. Les deux extrémités sont occupées par deux grandes tiges ornementales formant le départ d'un riche enroulement dont les volutes se développent régulièrement en se dirigeant vers le sommet de la voûte ; des oiseaux de toute sorte sont disséminés à travers ce magnifique feuillage, et, la partie supérieure de la concha est occupée par un velarium très orné qui s'étend au-dessus de l'auréole centrale et protège le groupe divin. Du côté gauche de la voûte, le mosaïste a signé :

IACOB TORRITI. PICTOR. HOC OPVS MOSAIC. FEC.



Basilique de Sainte-Marie Majeure. Mosaïque absidale.

Au-dessous de cette grande et belle scène, et en avant du terrain sur lequel reposent les saints, un fleuve porte sur ses eaux de nombreux enfants qui prennent leurs ébats ; les uns jouent avec divers animaux, d'autres naviguent dans des barques et se livrent à la pêche. Deux figures de dieux mythologiques, couchées aux extrémités, s'appuient sur des urnes penchées d'où s'écoule l'eau du fleuve.

Cette belle mosaïque est accompagnée d'une superbe bordure de fleurs et de fruits agrémentée de médaillons contenant des bustes d'anges; le monogramme du Christ est inscrit dans celui du milieu. L'encadrement extérieur de l'arc de la tribune est également composé d'ornements et de rameaux d'un beau style, rappelant les frises des temples de l'antiquité ; au sommet, un disque renferme l'Agneau mystique.

Nicolas IV avait fait décorer de mosaïques les portions de mur situées entre les quatre fenêtres qui éclairaient l'abside : ce travail, inachevé au moment de sa mort, dut être continué pendant trois années, jusqu'en 1295. Ces mosaïques forment une suite de sept tableaux retraçant divers épisodes de la vie de la Vierge; ce sont en commençant par la gauche : la *Purification d'Anne, mère de Marie* — l'*Annonciation* — la *Nativité ;* au milieu, la *Mort de la Vierge*. Marie meurt étendue sur un lit, assistée des apôtres qui l'entourent, et le Christ apparaît dans une auréole lumineuse environnée d'anges les ailes déployées. Debout, la tête ornée du nimbe cru-

cifère, il tient dans ses bras un petit enfant enveloppé d'un grand voile; ce bambino est de tradition, et représente l'âme de la Vierge; son fils s'en empare pour la faire parvenir aux régions célestes qu'occupe la divinité. Cette composition se rapproche d'une manière étonnante de la mosaïque sicilienne de Sainte-Marie de l'Amiral à Palerme : même interprétation, même disposition des personnages, même symbolique; des deux côtés, Jésus-Christ porte dans ses bras l'âme de sa mère, sous la forme du même petit enfant, pour l'introduire au ciel; cependant, cent cinquante années séparent ces deux peintures. C'est que les prescriptions édictées par l'iconographie byzantine avaient au moyen âge une force surprenante, qu'il fallut à l'art chrétien des efforts considérables pour s'en détacher, et, que peu de véritables progrès avaient été faits par les peintres italiens pendant ce long espace de temps. La série des scènes se continue par l'*Adoration des Mages*, la *Purification* et le *Vieillard Siméon.*

Les mosaïques de l'abside de Sainte-Marie Majeure étaient déjà célèbres au moyen âge et Jean le Diacre en proclamait la beauté en ces termes : « *Hæc absida nimis pulchra de musivo est affecta. Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus et bestiæ cum avibus, inter chorum et altare.* » Or Jean Diacre, qui vivait sous le pontificat d'Alexandre III, 1159-1181, écrivait bien longtemps avant que Torriti ait exécuté les travaux

commandés par Nicolas IV; nous devons remarquer que l'historien signale à l'admiration de ses lecteurs les poissons et les animaux du fleuve ainsi que les oiseaux qui se trouvaient disséminés parmi les fleurs, toute la partie ornementale en un mot, et qu'il est muet sur tout le reste. Il faut donc admettre, ou bien que Jean Diacre n'a vu ni les personnages ni la grande auréole, ou, ce qui est beaucoup plus rationnel, que le grand disque n'existait pas, et, que s'il y avait quelques personnages, leur présence était de peu d'importance dans l'ensemble de la mosaïque. Torriti n'aurait donc pas créé de toutes pièces cette grande œuvre, elle existait certainement avant lui, mais il l'a restaurée et l'a presque totalement transformée ; sa part dans ce que nous voyons aujourd'hui, est encore très considérable.

De même qu'au Latran, nous trouvons à Sainte-Marie Majeure les deux figures de saint François d'Assise et de saint Antoine de Padoue, l'un et l'autre récemment canonisés, et, nous savons les raisons de leur popularité à cette époque, ainsi que de la vénération toute particulière dont ils étaient l'objet de la part de Nicolas IV. Il nous semble donc très admissible que, comme au Latran, ces figures aient été ajoutées sous l'impulsion du moment. Seulement, au lieu de les incruster entre les apôtres, dans un espace trop exigu pour que le personnage put y tenir à l'aise, le mosaïste a préféré, ici, les reléguer au dernier rang, leur donner plus de place et les représenter avec une taille égale à celle de leurs voisins. L'examen

de la mosaïque vient ratifier notre manière de voir; on reconnaîtra facilement que les tiges d'ornement d'où s'échappent les rinceaux de la voûte, se raccordent mal avec les volutes, que la courbe est raide, contournée, disgracieuse et qu'elle serait bien plus naturelle et élégante, si le départ était moins rejeté sur le côté. Cette irrégularité ne peut être mise au compte de l'ornemaniste, ses courbes et ses volutes se déroulent avec une ampleur et une grâce qui ne laisse aucun doute à cet égard; il faut donc admettre que Torriti a reculé lui-même ces départs pour trouver la place nécessaire aux nouveaux saints qu'il était chargé d'introduire dans la mosaïque.

Mais l'examen attentif des rinceaux qui occupent encore une partie importante de la concha nous amène à une conclusion bien autrement radicale. On aperçoit, dans la mosaïque même, des cassures, des arrachements et des soudures faites de telle façon qu'il est évident pour nous que Torriti a dû supprimer toute la partie centrale d'une ornementation régulièrement dessinée pour la remplacer par le grand médaillon du *Couronnement de la Vierge;* il en résulte que, si cette belle composition est bien l'œuvre de ce maître, comme tout le prouve, souplesse des vêtements, sentiment et pose des figures, facture du travail, les volutes couvraient à l'origine l'abside tout entière, sauf l'espace réservé de chaque côté aux apôtres et probablement la place nécessaire à un motif central, peut-être une croix. Nous avons vu à l'église de Saint-Clément un exemple bien

frappant de ce genre d'ornementation, et, tout nous porte à croire qu'il avait été appliqué dans l'abside de Sainte-Marie Majeure. Le texte de Jean Diacre est donc en parfait accord avec notre manière de voir : avant Torriti, il existait dans l'abside de la basilique une grande mosaïque ornementale dont le fleuve et les animaux étaient à ses yeux les parties les plus remarquables; s'il ne parle pas des apôtres, c'est que ces personnages étaient de médiocre importance dans l'ensemble du tableau et pouvaient passer presque inaperçus, mais ils devaient certainement exister, car ils portent dans la raideur de leur pose et de leurs gestes, dans les types de leur physionomie, dans la façon dont sont drapés leurs vêtements, une preuve d'archaïsme qui nous paraît suffisante pour les déclarer contemporains des plus anciennes parties de la mosaïque. Quant aux petites figures agenouillées du pape Nicolas et du cardinal Colonna, il n'est pas douteux qu'elles n'aient été ajoutées par Torriti, comme l'ont été les personnages du même ordre à Saint-Jean de Latran.

La primitive mosaïque de l'abside devait donc faire partie de la grande décoration dont Sixte III avait doté la basilique. En passant en revue les œuvres similaires faites à Rome à la même époque, c'est-à-dire depuis la fin du IVe siècle jusqu'à celle du Ve, l'abside de Saint-Clément, la voûte de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste au baptistère de Constantin, l'abside de Sainte-Constance, à Naples le baptistère, à Capoue la chapelle de Saint-

Prisco, à Ravenne le mausolée de Placidie et le baptistère des Orthodoxes, partout enfin dans ces mosaïques nous reconnaîtrons le même art décoratif, les mêmes rinceaux, les mêmes fleurs, les mêmes oiseaux ou animaux traités avec le même esprit et la même délicatesse. L'abside de Sainte-Marie Majeure procédait de cet art, avait pris naissance à cette époque; il nous en reste, dans quelques parties, des témoignages certains, auxquels on doit ajouter la représentation importante du fleuve avec ses dieux marins, ses enfants, ses barques et ses pêcheurs, motifs familiers à l'antiquité, scènes que nous avons rencontrées dans beaucoup de ses mosaïques les plus importantes.

TOMBEAU DE GONZALVO RODRIGUEZ

Avant de quitter la basilique de Sainte-Marie Majeure, il nous reste un mot à dire d'une ravissante mosaïque, espèce de tableau votif décorant le tombeau du cardinal Gonzalvo Rodriguez, évêque d'Albe[1]. Ce monument, délicieux spécimen de l'architecture gothique italienne de la fin du XIIIe siècle, est construit tout entier en marbre blanc, et, les parties planes, réservées entre les différents corps de moulures, sont inscrustées de marqueterie de cubes d'or et d'émail suivant des dessins géométriques réguliers. Le tombeau est cou-

[1] Ce tombeau se trouve placé à droite du chœur dans la galerie latérale qui mène à une des portes donnant sur la façade postérieure.

ronné par un dais trilobé dont le tableau en mosaïque occupe le fond.

La Vierge Marie, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus qui bénit, est assise entre saint Mathieu et saint Gérôme docteur, placés debout à ses côtés. Le premier tient à la main un volumen déroulé sur lequel on lit : ME TENET ARA PRIOR. Saint Gérôme tient également un rouleau déployé avec l'inscription : RECVBO PSEPIS AD ANTRVM ; l'évêque d'Albe, petite figure hors de proportion avec les autres personnages, est agenouillé aux pieds de la Vierge.

A l'abri du dais que supportent de légers pilastres, Rodriguez, statue de marbre d'un bon style, repose en costume épiscopal sur un lit dont les draperies sont reliées en beaux plis symétriques. Deux anges veillent debout, dans une attitude recueillie appuyés aux pilastres du dais ; sur la face du soubassement on lit, incrusté dans le marbre :

HIC DEPOSITVS FVIT QVANDO DVS
GONSALVVS EPS ALBANVM ANN DNI MCCLXXXXVII

Et dessous :

HOC. OPVS. FEC. IONES COSME CIVIS ROMANVS.

Ceci nous apprend qu'il y avait à Rome, en 1297, des artistes tels que ce maître Cosme ou Cosmati l'auteur de ce tombeau, capables de concevoir et d'exécuter une œuvre d'art aussi délicate, pleine de sentiment, de finesse

Basilique de Sainte-Marie Majeure. — Tombeau du cardinal Gonzalvo Rodriguez. — Tableau votif en mosaïque. — Dessin de M. Clausse.

et de goût, mais ne nous indique pas d'une façon bien précise le nom du peintre ou du mosaïste auquel nous devons le tableau. Cependant, c'était un maître ; il est impossible de trouver, parmi les peintures de cette époque, plus de naturel, plus de souplesse qu'il n'y en a dans la pose de ses personnages ; le visage de la Vierge est d'une pureté et d'une douceur idéales, l'Enfant divin est d'une grâce et d'une naïveté charmantes.

En présence d'une œuvre de ce mérite, il est intéressant de se rappeler que Giotto exécutait la mosaïque de *la Navicella* en 1298, avec le concours de Simone Memmi et de Pietro Cavallini, et, que Gaddo Gaddi n'arrivait à Rome qu'en 1308. Est-il possible d'attribuer cette mosaïque à Torriti ? Nous ne le pensons pas : d'abord parce que son style est moins souple et moins naturel, ensuite, parce qu'à cette époque s'il n'était déjà mort, il avait quitté Rome pour entreprendre les grands travaux de Pise et de Florence. Bien qu'en pareille matière il soit toujours téméraire d'émettre un avis sans l'appuyer sur des preuves certaines, cependant, ni le style, ni la date ne s'opposeraient à ce que Giotto puisse être signalé comme pouvant être l'auteur, ou tout au moins, l'inspirateur de cette belle mosaïque. En tout cas, les anges qui accompagnent le tombeau portent les marques évidentes de son influence artistique. Giotto avait alors vingt-trois ans, son talent, tout apprécié qu'il était, ne lui avait pas encore conquis la haute faveur et l'illustration qui l'environnèrent plus tard ; en même temps

qu'il exécutait *la Navicella*, il pouvait donc surveiller, sinon entreprendre, d'autres travaux de même nature. Nous ne pouvons rien décider dans une question d'attribution de cette importance, mais, à n'en pas douter, le grand nom du peintre florentin plane au-dessus du tombeau de Gonzalvo Rodriguez.

Fleuron, mosaïque. Venise.

CHAPITRE XXII

ROME

Tombeau de Guillaume Durand à l'église de Sainte-Marie sur Minerve. — La mosaïque. — La famille des Cosmati. — Couvent de la Sainte-Trinité. — Mosaïque du médaillon. — Chapelle dite Sancta Sanctorum. — Mosaïque. — Eglise de Saint-Georges en Vélabre. — Décoration de l'abside.

BASILIQUE DE SAINT-LAURENT HORS LES MURS

Basilique funéraire. — Reconstruction de Sixte III. — Reconstruction de Pélage II. — Transformation de la basilique par Honorius III. — Plan général. — Le portique. — Dispositions intérieures. — Mosaïque de l'arc de la tribune. — Le trône épiscopal.

Mosaïque des Colonna. — Couvent d'Ara-Cœli. Rome. (Partie droite.)

CHAPITRE XXII

ROME

ÉGLISE SAINTE-MARIE SUR MINERVE

TOMBEAU DE GUILLAUME DURAND

Si ce n'est la participation directe, tout au moins l'influence, l'autorité, l'enseignement, l'exemple d'un artiste de la valeur de Giotto se retrouvent tout entiers dans un autre monument du même genre que le précédent : nous voulons parler du tombeau de Guillaume Durand, évêque de Mende, un des plus illustres professeurs de l'université de Bologne, d'où lui venait le surnom de *Il Speculatore*. Durand mourut à Rome en 1296, après avoir exercé pendant quelque temps les fonctions de gouverneur du patrimoine de saint Pierre et de général

des troupes pontificales. Son tombeau, situé dans l'église de Sainte-Marie sur Minerve, est absolument conçu dans le même esprit, taillé sur le même modèle que celui de Gonzalvo Rodriguez ; il est orné, comme ce dernier, d'un tableau votif en mosaïque placé au fond du dais qui surmonte le sarcophage.

Le sujet représenté est absolument analogue à celui que nous venons de décrire : la sainte Vierge, intronisée, porte l'Enfant Jésus dans ses bras; à sa droite, un évêque, saint Privat, présente Guillaume Durand agenouillé en costume épiscopal; à sa gauche, se tient un moine nimbé, saint Dominique, fondateur de l'ordre auquel appartenait Durand. Cette mosaïque, quoique plus grande que la précédente, dérive exactement du même art; ce sont les mêmes types, presque les mêmes poses et les mêmes mouvements. Sur le soubassement du tombeau, tout en bas, à gauche, on lit cette signature :

IONS. CRIES. MAGRI. COSMATI. FEC. HOC. OPS.

Maître Jean Cosmati, citoyen romain, fit cet ouvrage.

Les deux monuments ont donc été exécutés presque à la même époque par le même marbrier, architecte et sculpteur ; il devient alors assez probable que Cosmati, leur auteur commun, s'est adressé au même peintre pour lui demander les cartons des deux tableaux, et nous pouvons regarder Giotto comme ayant conçu, inspiré, dessiné même peut-être les deux mosaïques. Maître

Cosmati n'a été, dans cette circonstance, que son très obéissant disciple et très fidèle praticien. Loin de nous la pensée de diminuer l'incontestable talent de l'auteur des deux tombeaux; ne pouvant lui reconnaître l'intégrale paternité de ces statues et de ces personnages si délicats de forme, si naturels de pose et d'expression, nous ne lui dénions en aucune façon le mérite d'avoir exécuté de belles œuvres, ouvrages de marbrerie architecturale décorée de marqueterie de pierres dures et d'émaux.

Au reste, cette famille Cosmati est célèbre dans les fastes de la première Renaissance romaine; pendant plus d'un siècle et demi, ses membres se sont succédé dans la même voie. Nous avons vu en 1195, Laurent Cosmati, le chef de la famille, élever et décorer le cloître de la basilique de Saint-Paul hors les Murs, et nous trouvons encore, en 1299, Jean Cosmati travaillant aux deux tombeaux dont nous venons de parler [1].

Comme les Rannuccio, les Vassaletus, les Paolo, les Giovanni di Guido [2], et d'autres dont les noms ne sont pas parvenus jusqu'à nous, les Cosmati étaient désignés sous le nom de : *Maestri Marmorarii*. C'est à ces

[1] On peut citer du même maître le tombeau du cardinal Mathieu d'Acquasparta mort en 1302. Ce monument ne porte pas de signature, mais il est identiquement semblable aux précédents, avec cette seule différence que le tableau votif est une fresque au lieu d'être une mosaïque.

[2] Giovanni di Guido travaillait en 1209 à l'ornementation de l'église de Sainte-Marie *in Castello* à Corneto.

artistes qu'il faut attribuer toutes les chaires, les autels, les tombeaux, les pupitres, les candélabres, finement sculptés dans le marbre et décorés de marqueterie d'émaux qui se rencontrent dans les églises de Rome et de quelques villes des Etats pontificaux.

Des documents certains ont fait connaître la généalogie des Cosmati et la série des travaux qu'ils ont accomplis. On peut citer parmi les principaux : les grands cloîtres de Saint-Paul hors les Murs et de Saint-Jean de Latran, les beaux ambons de l'église d'Agnani et le portail de celle de Civita-Castellana. Laurent, le premier de tous, venait de se faire connaître par les ornements dont il avait décoré l'église de Santa-Maria in Ara-Cœli à Rome, lorsque son fils Jacques fut appelé à l'abbaye de Sainte-Scholastique auprès de Subiaco, pour travailler à l'ornementation du grand cloître, une des entreprises les plus importantes qu'aient exécutées les membres de cette famille. Jacques et Cosme travaillèrent ensemble au portail du dôme de Civita-Castellana ; au-dessus de la porte latérale de droite, ils représentèrent une grande figure du Christ en mosaïque avec une inscription dans la mosaïque et la date 1210. Cosme, fils de Jacques, dont la réputation surpassait encore celle de son père et de son aïeul, poursuivit l'œuvre déjà commencée à Subiaco et avec le concours de deux de ses fils, Jacques et Luc, acheva ce superbe monument. Cosme avait deux autres fils, Jean et Déodat, qui embrassèrent également avec succès la carrière paternelle.

Si le système décoratif, employé à Subiaco par les Cosmati, est moins varié et moins riche que celui dont ils firent l'application à Saint-Jean de Latran et à Saint-Paul, il porte en revanche l'empreinte d'un goût plus sévère et mieux approprié à l'architecture d'un cloître.

Fondé par la sœur de saint Benoît aux environs de la grotte habitée par le pieux solitaire, le monastère de Sainte-Scholastique, fut dès l'année 528, doté de biens considérables par les patriciens Tertullius et Equitus, pères des deux premiers disciples de saint Benoît. Au XIIe siècle, la communauté était riche et puissante, et l'abbé exerçait un droit de juridiction sur une étendue de terre ayant plus de cinquante milles de circonférence. Aussi les religieux décidèrent-ils la construction d'un nouveau cloître, et voulurent que son architecture fût enrichie par tous les procédés de décoration en usage à cette époque. Dans ce but, ils s'adressèrent à Cosme Cosmati et à son fils.

Moins modestes que tant d'autres artistes, architectes ou sculpteurs, les Cosmati signaient presque toujours leurs ouvrages : on peut lire au-dessus des arcades de la galerie ouest du cloître de Sainte-Scholastique l'inscription suivante :

COSMVS ET FILII ET JAC. ALT. ROMANI CIVES
IN MARMORIS ARTE PERITI HOC OPVS
EXPLERVNT ABBATIS T. DE LANDI

Cosme et ses fils et Jacques, tous citoyens romains, habiles marbriers achevèrent cet ouvrage. T. de Landi étant abbé [1].

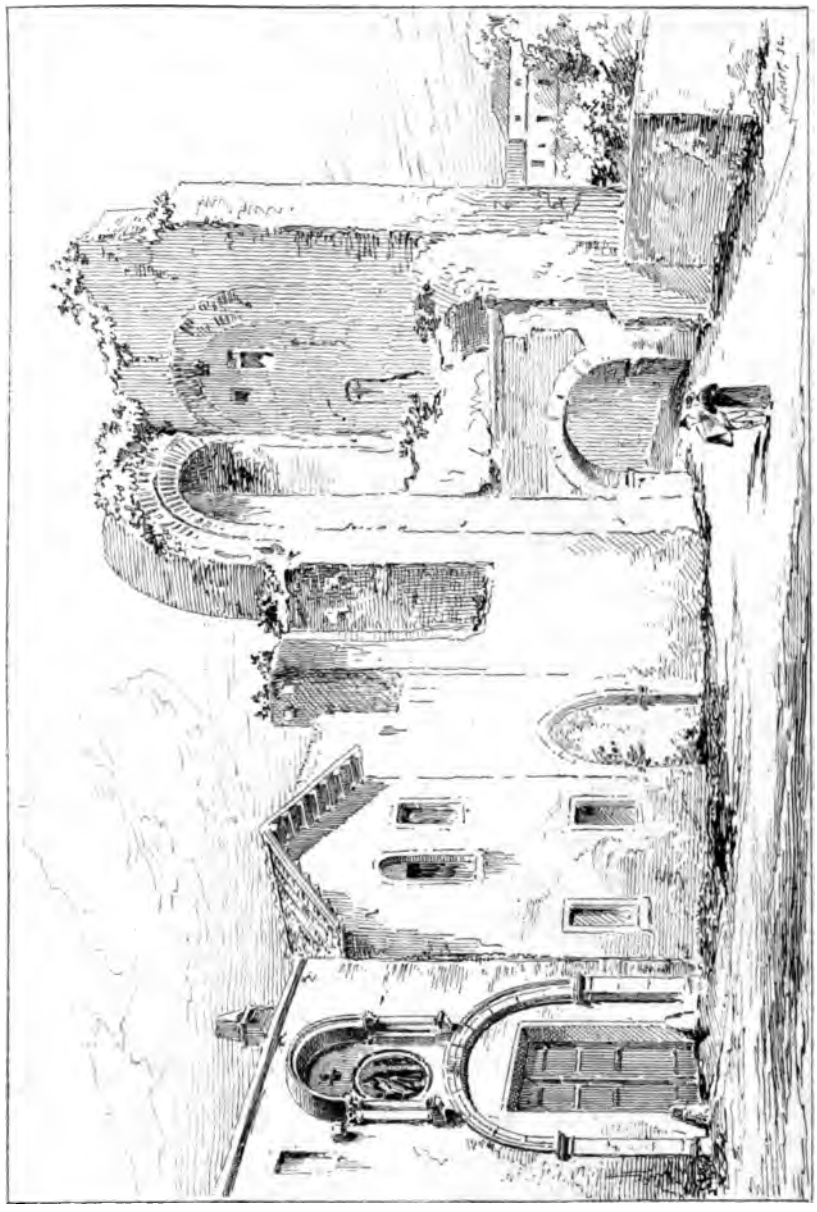
COUVENT DE LA SAINTE-TRINITÉ

Au sommet du mont Cœlius, près de *la Navicella*, tout à côté de cet arc antique construit par Dolabella pour servir de porte au grand cirque, et, sur lequel Néron et Claude avaient appuyé l'aqueduc dont il reste encore quelques hautes arcades, nous allons retrouver une autre œuvre d'art signée du nom de COSMATI.

Sur cette petite place s'élevaient au moyen âge les bâtiments du couvent de Saint-Thomas *in Formis;* c'était une pauvre maison, aussi convenait-elle à l'humilité des frères de la *Sainte-Trinité pour la rédemption des Captifs.* Le pape Innocent III la leur donna en 1198, après avoir confirmé leur règle.

Cet ordre avait été fondé par deux prêtres appelés, l'un Jean de Matha, l'autre Félix de Valois, dans des circonstances particulières. Un jour que Jean de Matha disait la messe, il vit, dans son extase, un homme enchaîné, sur la poitrine duquel brillait une croix rouge et bleue. Cette révélation parut au bon prêtre un ordre de Dieu; il en fit part à son ami Félix, et bientôt, tous deux, couverts de robes blanches ornées de croix rouges et bleues, abandonnaient tout pour se mettre à la recherche des captifs, les soulager, les racheter et les ramener dans leur patrie.

[1] L'abbé Landi ou Landus mourut en 1260.



Couvent de la Sainte-Trinité et l'Arc de Dolabella. — Dessin de M. Clausse.

Par suite de la libéralité d'un donateur resté inconnu, le portail de la *Maison de la Sainte-Trinité* est enrichi d'un médaillon de marbre, encadrant une mosaïque à fond d'or abritée par une arcade saillante que sup-

Médaillon en mosaïque. — Couvent de la Sainte-Trinité.

portent de fines colonnettes accouplées. Cet édicule, tout en marbre blanc, bien qu'assez maladroitement accroché sur deux consoles engagées dans le mur, est conçu dans d'heureuses proportions, et porte l'indice d'un ciseau délicat. Aussi, ne sommes-nous pas surpris de lire en lettres gravées dans le marbre de l'archivolte : MAGISTER IACOBVS CVM FILIO SVO COSMATO FECIT HOC OPVS. Bien qu'il n'y ait pas de date à la suite de cette inscription, nous ne pouvons nous tromper de beaucoup en plaçant l'exécution du travail vers le milieu du XIIIe siècle.

Le tableau représente le Rédempteur assis, vu de face, attirant à lui des captifs qui se tiennent debout à droite et à gauche du trône. L'un est de race blanche, il porte une croix et ses pieds sont enchaînés ; l'autre est un nègre chargé de chaînes. Autour du médaillon, sur le fond d'or de la mosaïque, on lit écrit en lettres noires : + SIGNVM ORDINIS SANCTÆ TRINITATIS ET CAPTIVORVM. L'exécution de la mosaïque est assez simple, bien qu'un peu gauche ; si le personnage du Christ est a peu près régulièrement construit et drapé sans trop de raideur, il est loin d'en être de même des captifs dont le dessin est absolument négligé.

Ici nous sommes plus à l'aise qu'en face des tombeaux de Guillaume Durand et de Gonzalès, pour découvrir l'auteur de la mosaïque ; bien que la signature soit, comme toujours, indiquée sur le marbre, voilà bien l'œuvre d'un Cosmati, d'un habile ouvrier marbrier devenu mosaïste par circonstance et non l'œuvre d'un peintre.

Jacques, qui a signé, avait sans doute fait son Christ en consultant de nombreux modèles, aussi, s'en est-il assez adroitement tiré ; mais il a fallu puiser dans son propre fond pour les figures des esclaves, les dessiner, les poser, leur donner un mouvement et un sens. Cette tâche était au-dessus de ses forces, aussi le résultat est-il mauvais ; c'est grossier, lourd, inhabile, tel enfin que pouvait l'exécuter la main exercée d'un praticien, expert il est vrai à manier le ciseau, mais dont

l'esprit manquait d'éducation, d'élévation et de sentiment.

SANCTA SANCTORUM

L'oratoire dédié à saint Laurent, situé auprès de la basilique du Latran, avait été, comme nous l'avons vu, désigné sous le nom de *Sancta Sanctorum* à cause des nombreuses reliques de martyrs que les papes y avaient fait déposer. Après les grands incendies et les transformations qui modifièrent totalement l'aspect du patriarcat, Sixte-Quint enjoignit à Domenico Fontana de transporter les restes de la chapelle vénérée en haut de l'Escalier saint, la *Scala Sancta* que gravit Notre-Seigneur lorsqu'il fut appelé à comparaître devant Pilate, escalier que cet architecte venait de réédifier dans un bâtiment séparé. Parmi les débris recueillis par Fontana, se trouvait une mosaïque qu'il plaça au sommet de la voûte du nouvel oratoire.

Elle représente, dans un médaillon central soutenu par quatre anges planant, Notre-Seigneur en buste, bénissant et tenant un livre ; au pourtour, dans des lunettes assez basses, apparaissent des têtes de saints parmi lesquelles on remarque saint Nicolas. Cette mosaïque est encastrée dans les nervures de marbre d'une architecture ogivale assez régulière.

Nous voici encore en présence d'une œuvre portant le nom d'un Cosmati : c'est Cosme. Nicolas III l'avait

chargé, en 1277, de reconstruire l'oratoire. Ce fier *marmorarius* a gravé sur le marbre une inscription plus brève que les précédentes, mais qui semble indiquer, par sa teneur hautaine, une suprématie incontestée et une réputation dans tout son éclat ; il a signé :

MAGISTER COSMATI FECIT HOC OPVS

Bien que la présence des grilles qui protègent la chapelle et les taches produites par la fumée des cierges rendent difficile l'examen de cette mosaïque, on peut reconnaître que les têtes de saints et surtout les anges sont d'un dessin gauche et d'une facture grossière, tandis que le médaillon est d'une exécution plus soignée et d'un meilleur style ; et l'on peut constater, par suite d'une certaine différence de niveau avec la surface du fond d'or, que ce médaillon a été rapporté. Cette remarque n'a rien qui nous étonne ; le buste du Christ pouvait provenir d'une mosaïque antérieure due peut-être à la main habile de Torriti, puisque Honorius III avait fait réparer le *Sancta Sanctorum ;* ou bien, ce qui serait encore possible, cette figure aurait été exécutée d'après un bon modèle à l'atelier des Cosmati et ensuite incrustée dans la voûte de la chapelle. En tout cas, ici, de même qu'au couvent de la Sainte-Trinité, nous avons affaire à une mosaïque curieuse, intéressante, mais de médiocre importance artistique, œuvre de praticiens et non pas d'artistes.

ÉGLISE DE SAINT-GEORGES AU VÉLABRE

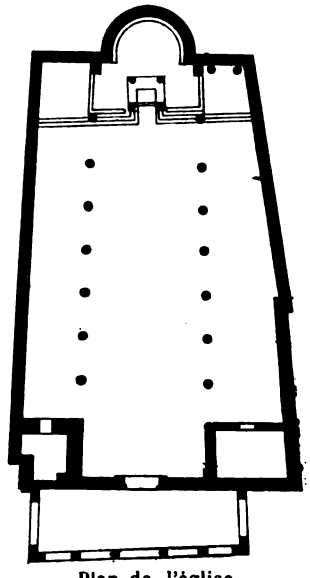
Puisque nous avons invoqué le grand nom de Giotto en indiquant l'heureuse influence exercée par cet artiste éminent sur les sculpteurs et les mosaïstes romains, nous ne devons pas passer sous silence une des œuvres les plus importantes qu'il ait exécutées à Rome. Du reste le mérite architectural et la haute antiquité de l'église où elle se trouve exposée, seraient à nos yeux des titres suffisants pour nous y arrêter un instant.

L'église de Saint-Georges au Vélabre, bâtie à la fin du VIIe siècle par le pape Léon II, 682-684, fut appelée dès le principe *Basilica Sempronia*, parce qu'elle avait pris la place d'une antique basilique élevée par Titus Sempronius sur l'emplacement de la maison de Scipion l'Africain. Ce quartier de Rome, habité autrefois par les orfèvres et les marchands de riches tissus, était désigné sous le nom de *ad velum aureum* (au voile doré) devenu *ad velum auri* et, par corruption, *ad velarium* ou *velabrum*. La nouvelle église, consacrée d'abord à saint Sébastien et à saint Georges, prit plus tard le nom de Saint-Georges au Vélabre.

Au commencement du IXe siècle, l'édifice avait déjà beaucoup souffert, le pape Grégoire IV refit le portique, l'orna de peintures, et l'abside fut complètement reconstruite. Bien des fois restaurée depuis, l'église de Saint-Georges a toujours conservé sa forme et son architec-

ture primitives ; elle devint le titre d'un cardinalat célèbre, mais, au siècle dernier, elle avait été abandonnée aux moines augustins déchaussés, c'est dire qu'elle était tombée au dernier rang des églises de Rome.

Le plan, quoique conforme à celui des basiliques latines, n'est pas tout à fait régulier ; on trouve dans les murs latéraux un défaut de parallélisme difficile à expliquer, si ce n'est par l'incurie et l'ignorance des constructeurs. L'intérieur est divisé en trois nefs par deux rangées de sept colonnes antiques à chapiteaux variés de diamètre et de style, réunies par des arcades ; la nef du milieu seule se termine par une abside. Un très beau *ciborium*, porté sur quatre colonnes antiques de marbre noir, occupe au milieu de la nef la place réservée à la confession ; et l'abside est encore aujourd'hui entourée d'un banc circulaire en pierre, dominé par la *cathedra* épicopale.



Plan de l'église de Saint-Georges au Vélabre.

Un portique soutenu par quatre colonnes et deux piliers d'angle, largement ouvert à ses extrémités, précède l'édifice. Du côté gauche, il est appuyé, ainsi que le haut clocher qui sert de campanile à l'église, sur un des côtés du petit arc de triomphe en marbre, élevé par

les orfèvres en l'honneur de Septime-Sévère. Un prieur du couvent, nommé Etienne, refit le portique vers le XIIe siècle, pensons-nous, car, à défaut de date, la forme gothique des lettres qui composent la grande inscription gravée sur l'architrave de l'entablement extérieur peut indiquer à peu près cette époque.

Elle commence par les mots :

STEPHANVS EX STELLA CVPIENS CAPTARE SVPERNA...

Etienne désirant atteindre à la hauteur des astres... (c'est-à-dire monter au ciel...)

et se termine ainsi :

HIC LOCVS AD VELVM PRÆNOMINE DICITVR AVRI

Ce lieu est surnommé au Voile d'or.

Des anneaux existant encore servaient à fixer les rideaux suspendus dans les entre-colonnements du portique, pour préserver du soleil les pénitents qui s'y tenaient en attendant leur admission dans le temple.

La voûte de l'abside a-t-elle été primitivement ornée de mosaïques? Le *Livre Pontifical*, dans lequel on trouve quelques détails sur la basilique, est muet à cet égard, et nous n'avons pu recueillir aucun indice nous permettant de résoudre cette question avec certitude. Il est à croire cependant que s'il y avait eu à l'origine une mosaïque, il en serait resté quelque trace au XIIIe siècle, et, dans ce cas, il eût été plus simple de la consoli-

der que de refaire à nouveau une décoration complète. Or, en 1295, le cardinal Gaétano Stefaneschi, neveu du pape Boniface VIII, ayant été nommé titulaire de Saint-Georges au Vélabre, fit orner la voûte de l'abside d'une décoration peinte et chargea Giotto de ce travail.

Le tableau représente un Christ colossal couronné d'un nimbe crucifère, la main droite levée, portant un *volumen* de la main gauche, et les pieds reposant sur le globe du monde. Il est entouré de plusieurs personnages: à droite on voit la sainte Vierge, puis saint Georges en costume guerrier tenant un étendard d'une main, et s'appuyant de l'autre sur un cheval. A gauche saint Pierre porte ses clefs et saint Paul est armé d'une épée suspendue à sa ceinture. Encadré dans une architecture simple et calme, ce groupe de grands personnages s'enlevant sur un fond bleu uniforme, produit beaucoup d'effet, malgré les dégradations et les retouches peu délicates apportées par les restaurateurs. Cette peinture témoigne surtout du respect et du soin apporté par Giotto à conserver dans sa composition l'ordonnance des grandes mosaïques et du désir de rappeler la tradition byzantine dans les types et les propositions des figures. Bien que peinte directement à fresque sur les parois de la concha, cette œuvre a tellement de rapports avec les mosaïques exécutées à cette époque à Saint-Pierre, à Sainte-Marie du Transtevère et dans d'autres églises, elle en a si bien la même allure, le même sentiment, qu'elle peut prendre rang parmi ces dernières; nous

pouvons la considérer comme une très savante expression du même art, comme un carton soigneusement terminé, mais dont l'exécution technique aurait été différée.

BASILIQUE DE SAINT-LAURENT HORS LES MURS

Sur la partie du mont Cœlius occupée par l'église de Santa-Maria in Dominica (*Navicella*), habitait, vers le milieu du IIIe siècle une matrone romaine nommée Cyriaca, femme veuve, riche et charitable. Chrétienne, elle recevait chez elle beaucoup de chrétiens, et Laurentius, le premier des diacres de Rome, avait choisi cette maison hospitalière pour distribuer ses aumônes aux pauvres.

Cyriaca ou Cyriaque, possédait en outre en dehors de la ville, sur la voie Tiburtine, un terrain *Ager Verranus* dans lequel elle se faisait un pieux devoir d'ensevelir les corps des martyrs. Lorsque Laurentius eut subi dans sa prison l'affreux supplice auquel le condamna le préfet de Rome (10 août 258), ses restes furent recueilis avec soin par les chrétiens et portés dans la crypte de l'*Ager Veranus*. Cyriaque ne tarda pas à être martyrisée à son tour ; et l'*Ager Veranus* étant devenu également sa dernière demeure, la crypte funéraire prit dès lors le nom de *Arénaire de sainte Cyriaque*.

Sur ce terrain devenu célèbre par l'importance et la

sainteté des reliques qu'il renfermait, Constantin, à la prière de l'évêque Sylvestre, construisit, en 330, la première basilique dédiée à saint Laurent, ainsi qu'un hospice pour les pauvres et les pèlerins, en souvenir de l'inépuisable charité de sainte Cyriaque [1].

Le texte du *Livre Pontifical* est à ce sujet du plus haut intérêt ; voici la traduction littérale du passage de la vie de saint Sylvestre relatif à la fondation de la basilique de Saint-Laurent : « Dans ce même temps l'empereur Constantin fit une basilique au Bienheureux Laurent martyr sur la voie Tiburtine dans l'*Agrum Veranum* au-dessus de la crypte arénaire et jusqu'au corps du bienheureux Laurent, dans laquelle il fit descendre un escalier pour monter et descendre ; dans ce lieu il construisit une abside et l'orna de marbres et de porphyres, ferma l'ouverture au-dessus au moyen de lames d'argent, l'entoura de balustrades d'argent, et plaça dans la crypte, devant le lieu lui-même une lampe en or pur... » : suit l'énumération des dons, patènes, cahiers et titres de propriété avec les revenus qui devaient couvrir les frais d'entretien de la basilique.

La première basilique de Saint-Laurent a donc été une basilique cimetériale ; ses fondations descendaient jus-

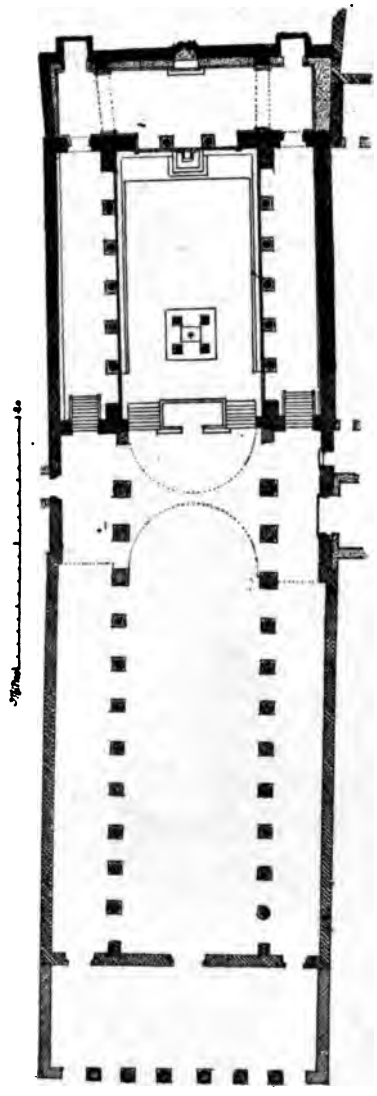
[1] Il y a six églises à Rome dédiées à saint Laurent : Saint-Laurent hors les Murs, Saint-Laurent *in Damaso*, Saint-Laurent *in Lucina*, Saint-Laurent *in Miranda* derrière les colonnes du temple d'Antoine et Faustine, Saint-Laurent *in Fonte* érigée à la place où le saint diacre baptisa son gardien saint Hippolyte, et Saint-Laurent *in Panisperna* où il fut martyrisé.

qu'à la galerie souterraine où reposait le corps du bienheureux martyr, et, l'abside se trouvait perpendiculairement placée au-dessus du tombeau du saint, tombeau auquel on accédait par un escalier. Elle avait la forme basilicale, mais était de dimension assez restreinte. Huit grandes colonnes de brèche violette, cannelées, provenant d'édifices antiques, servaient à séparer les trois nefs, et deux autres portaient l'arc triomphal de l'abside.

La basilique était tournée vers l'Orient, c'est-à-dire dans le sens opposé à son orientation actuelle, mais, comme le sol en était très bas, l'exhaussement des terres du côté de la façade naturelle empêcha de lui donner un accès régulier. Il avait même fallu pour établir la construction creuser une colline qui recouvrait la catacombe. On fut donc obligé de faire entrer dans la basilique par deux portes latérales ouvertes de chaque côté de l'abside et donnant directement dans les bas côtés en descendant plusieurs marches. Ces entrées devaient être probablement abritées par un portique à colonnes.

Un siècle plus tard, le pape Sixte III, 432-440, avait voué une telle vénération au souvenir et aux reliques de saint Laurent, qu'il reconstruisit et embellit la basilique, et voulut être enterré auprès du tombeau du saint diacre. Le *Livre Pontifical* dit encore à ce sujet : « Sixte, évêque, fit une confession au bienheureux Laurent martyr avec des colonnes de porphyre, l'orna d'un autel d'argent le plus pur, plaça des barreaux d'argent au-dessus du tombeau et fit au-dessus une abside avec la statue du

saint en argent. Mais il fit la basilique du bienheureux Laurent que lui concéda (*concessit*) l'empereur Valentinien, à laquelle il fit les présents suivants... » Le mot *concessit* veut dire que Constantin s'étant déclaré, au nom de l'Etat, propriétaire des basiliques qu'il avait fait construire, il fallut un acte régulier de cession pour que le pape pût prendre possession de celle de Saint-Laurent et en être déclaré à son tour propriétaire. On sent dans cette libéralité de l'empereur envers l'Eglise la main alors toute-puissante de sa mère Galla-Placidia.



Plan de la basilique de Saint-Laurent hors les Murs.

Sixte III, ayant fait abattre le portique dont nous avons supposé l'existence, adossa à la basilique constantinienne une autre basilique plus grande, mais de même largeur, édifiée au niveau du sol et tournée vers l'occident. De cette

façon, les deux absides étaient placées vis-à-vis l'une de l'autre, mais en sens inverse, comme les deux grandes niches du temple de Vénus à Rome. Pour arriver à l'ancienne basilique, il fallait donc traverser la nouvelle qui avait également trois nefs séparées par seize colonnes provenant de ruines antiques.

Les travaux et les découvertes de M. de Rossi[1] ne laissent aucun doute à cet égard et permettent d'établir avec certitude les différents états par lesquels a passé le monument avant d'être ce que nous le voyons aujourd'hui.

A peine un siècle s'était-il écoulé, que l'édifice construit par Sixte III avait besoin d'une complète restauration. Le pape Pélage II, qui gouverna l'Eglise de Rome de 577 à 590, fit faire de grands travaux. Le *Livre Pontifical* s'exprime même à ce sujet en termes tels qu'ils ont pu donner lieu à une fausse interprétation : « Il fit au-dessus du corps du bienheureux Laurent martyr une basilique construite depuis les fondements, et orna le sépulcre de lames d'argent[2]... » ce texte pourrait faire croire que Pélage reconstruisit entièrement la basilique, tandis que nous savons, par le texte d'une lettre de saint Grégoire adressée à l'impératrice Constance, que son prédécesseur Pélage désirait seulement voir la basilique de Saint-Laurent en meilleur état : « *Quædam*

[1] M. de Rossi. *Bulletin d'Archéologie chrétienne.*

[2] *Livre Pontifical. Vie de Pélage II.*

meliorare desiderans. » Ces mots rétablissent l'exacte vérité et déterminent l'importance des travaux entrepris par Pélage.

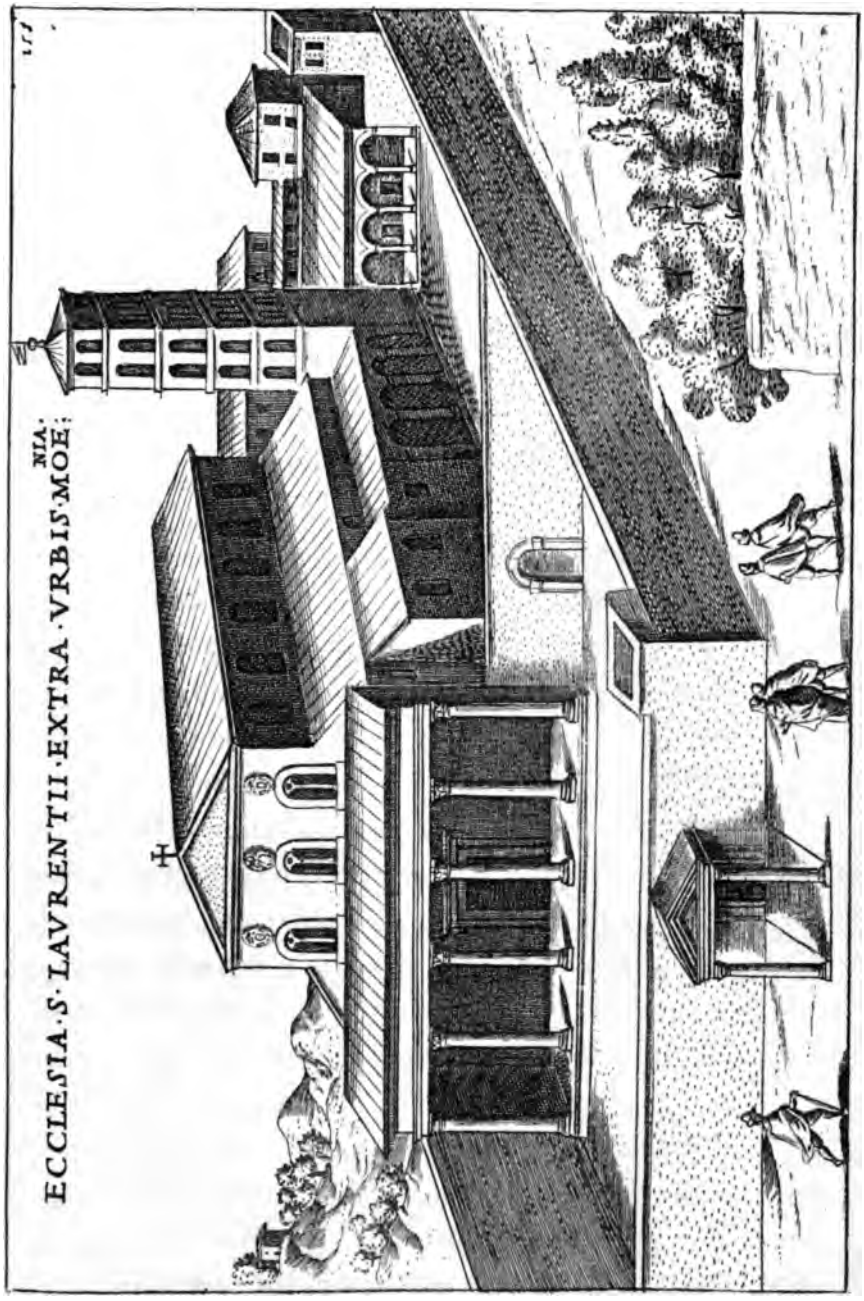
Nous pouvons aussi nous reporter à une inscription dépendante de la mosaïque de l'abside, aujourd'hui détruite. Elle louait le pontife Pélage d'avoir coupé la colline qui menaçait d'écraser la basilique, d'avoir agrandi celle-ci et de lui avoir donné plus de lumière. Cet agrandissement s'était effectué en allongeant les nefs du côté où le terrain avait été déblayé. De plus, Pélage avait fait établir au-dessus des colonnes de la nef un grand entablement composé de fragments antiques et ménager des galeries supérieures formées de petites colonnes de marbre grec, cannelées, supportant des arcades. Cet ensemble de travaux était considérable, mais la vénération des reliques de saint Laurent était telle, à cette époque, que le pape Adrien Ier, en 772, construisit un long portique, partant de la porte de la ville, et aboutissant à la basilique, pour permettre aux pèlerins de faire ce court chemin à l'abri du soleil ou des pluies de l'hiver.

Le cardinal Censio Savelli, devenu pape sous le nom d'Honorius III, en 1216, crut devoir apporter un changement radical dans l'orientation de ce double édifice, et cette détermination donna lieu à une transformation complète de la basilique ; il fit abattre les deux absides et réunit les deux églises en une seule. Le raccordement

se fit en prolongeant de trois entre-colonnements la basilique de Sixte III et en exhaussant le sol de la basilique constantinienne afin de placer de ce côté le chœur, le sanctuaire et le presbyterium. Malgré ce bouleversement général, la confession put être maintenue directement au-dessus du tombeau du martyr.

Honorius avait fait également élever en avant de la basilique, un portique formé de six très élégantes colonnes de marbre blanc soutenant un entablement enrichi d'incrustations et de marqueterie ; les murs intérieurs ont été décorés de peintures à fresque à une époque très peu postérieure[1]. Les peintures sont en partie effacées, mais le portique existe encore ; malheureusement le grand toit qui le surmonte est lourd et disgracieux, non seulement il est en complet désaccord avec la finesse de l'architecture qu'il écrase, mais il s'arrange de la façon la plus déplorable avec la silhouette générale du monument. Les architectes de cette époque ne s'inquiétaient guère de l'aspect extérieur d'un édifice, ils satisfaisaient autant que possible aux conditions d'un programme dicté par les besoins du moment, et ne mettaient aucune prétention à produire un ensemble ayant un caractère artistique. Si

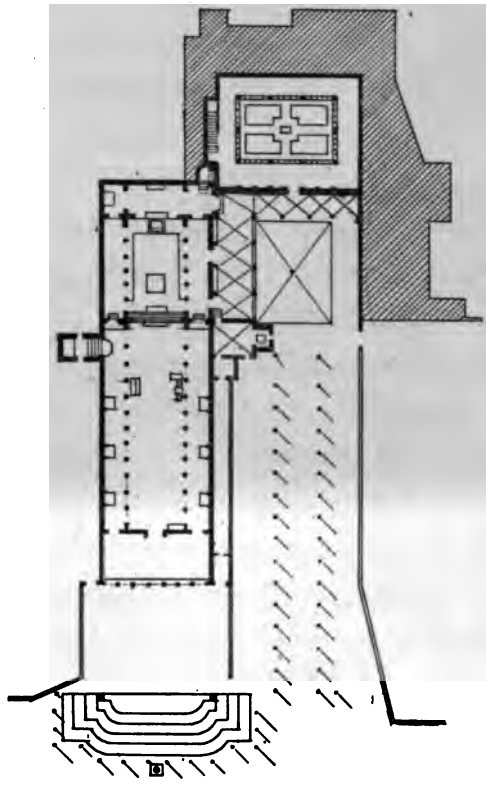
[1] Parmi ces peintures, il en est une qui représente le sacre de Pierre de Courtenay, comte d'Auxerre, élu empereur d'Orient, et de Yolande son épouse, par le pape Honorius III. Cette cérémonie eut lieu dans la basilique de Saint-Laurent afin d'éviter toute revendication postérieure à la souveraineté romaine ; le sacre dans l'intérieur de la ville, et surtout dans la basilique de Saint-Pierre, était réservé aux seuls empereurs d'Occident.



La basilique de Saint-Laurent hors les Murs. — D'après une ancienne estampe de 1628.

à nos yeux plus délicats et mieux exercés leur œuvre fait quelquefois bon effet, le hasard joue dans ce cas le plus grand rôle.

C'est ainsi qu'à Saint-Laurent, des éléments très divers concourent à un ensemble plein de charme et de pittoresque : un grand mur tout droit, cachant un cimetière, laisse apparaître au-dessus de son faîte, les cimes des pins et des cyprès qui abritent les tombes ; une place irrégulière, ornée d'une colonne mince, isolée et couronnée par un entablement trop lourd surmonté d'une croix ; deux piédestaux portant l'emblème des sept collines, emblème si souvent répété dans la ville de Rome ; un haut campanile en briques, percé de plusieurs étages d'arcades ; une avenue de grands platanes conduisant au couvent, et le large portique qui lui sert d'entrée ;



Plan d'ensemble de la basilique de Saint-Laurent hors les Murs.

tels sont les éléments qui, grâce aux irrégularités du terrain, aux verdures que l'édilité suburbaine laisse croître de tous côtés, font de cet endroit un des coins les plus ravissants de Rome.

Le monastère avait été construit auprès de la basilique par Sixte IV, en 1471, pour y installer les chanoines réguliers du Latran, auxquels il en avait confié le service religieux.

L'intérieur de la basilique est d'un aspect étrange et saisissant. En entrant par la porte principale, qui ouvre sous le portique, on pénètre dans un grand vaisseau divisé en trois sections ou nefs par vingt-deux colonnes de granit et de marbre ; une seule charpente a deux versants comme tout l'ensemble. La nef principale, très large, aboutit à un chœur élevé au-dessus d'une chapelle souterraine ; deux escaliers latéraux permettent de monter au chœur, tandis qu'un troisième, situé au milieu, descend à la confession. Un magnifique plafond caissonné, peint et doré, couvre cette grande nef et apporte une note chaude à travers cette tonalité froide et sévère. Douze belles colonnes cannelées de brèche violette, s'élevant du niveau de la crypte, apparaissent au-dessus des balustrades latérales du chœur, et portent, sur des chapiteaux de marbre blanc, tous différents de style, un entablement formé de l'assemblage de superbes fragments antiques. Au-dessus, s'élève un second étage de colonnes et d'ar-

cades derrière lequel s'ouvrent les galeries supérieures.

Grâce aux soins et au talent de l'architecte Bernardino Rosellini, appelé à Rome vers le milieu du xve siècle par le pape Nicolas V, le chœur de la basilique de Saint-Laurent est décoré avec une extrême richesse. Rosellini s'est emparé de toutes les portions de muraille laissées libres par l'architecture primitive et les a couvertes de panneaux sculptés, d'emblèmes, de pilastres et de statues exécutés avec un art délicat où la précision de la forme ne le cède en rien à l'abondance de l'ornementation.

Ici, comme pour l'extérieur du monument, le hasard s'est mis de la partie en venant fortement en aide au talent de l'artiste. Les colonnes, les chapiteaux sculptés, les entablements antiques, les mosaïques, les stalles de marbre du moyen âge et les délicates sculptures de la renaissance, les moulures d'or du plafond et les belles peintures qu'elles encadrent, toute cette richesse et cette ornementation se fondent dans une heureuse harmonie ; ces éléments, étrangers les uns aux autres, forment un ensemble plein de charme. La magnificence du chœur est en absolu contraste avec l'austère grandeur de la nef ; mais, loin de se nuire, ces deux caractères, ainsi juxtaposés, se complètent et donnent à l'intérieur de la basilique, tel que nous le voyons aujourd'hui, un air de majesté et de noblesse qui impose.

La basilique de Saint-Laurent est une de celles dont le souvenir se grave avec le plus de netteté dans la

Basilique de Saint-Laurent hors les Murs. — Dessin de M. Clausse.

mémoire d'un artiste, et cela, nous venons de le dire, parce que les éléments hétérogènes dont elle est composée se sont trouvés équilibrés, parce que la longueur et l'ampleur des nefs sont en bonne proportion avec les dimensions du chœur, parce que l'architecture simple et sobre du grand vaisseau fait valoir la richesse du sanctuaire, parce que les beautés fortes, la pureté des lignes et la grande allure des débris de l'antiquité, font valoir la délicatesse et la finesse des ornements de la renaissance, parce que l'azur et l'or des plafonds se trouvent en heureuse opposition avec les tons uniformément gris des marbres et de la pierre, enfin, parce que les accessoires viennent encore ajouter à l'harmonie de l'ensemble, et par leurs belles dispositions, et par l'intérêt qui leur est propre.

Au premier rang de ce que nous désignons sous le nom un peu modeste d'accessoires, il faut placer la grande mosaïque de l'arc triomphal ; mais, nouvelle bizarrerie, cette mosaïque ne décore pas le côté de l'arc qui fait face à l'entrée de l'église, elle se trouve au contraire tournée vers le chœur. Ce seul fait prouverait bien, du reste, si nous n'avions d'autres documents certains, que la basilique a été transformée à une époque postérieure à l'exécution de cette mosaïque. Malgré l'état un peu défectueux dans lequel cette mosaïque nous est parvenue, nous devons encore savoir gré aux architectes d'Honorius III et de Nicolas V de l'avoir conservée.

Elle représente Jésus-Christ assis sur le globe du monde, bénissant de la main droite et tenant de la gauche un bâton pastoral que termine une croix. A sa droite sont rangés, vus de face : saint Pierre, saint Laurent et le pape Pélage, de dimension plus petite que ses deux compagnons. A la gauche du Sauveur se tiennent saint Paul, saint Etienne et saint Hippolyte. Aux deux extrémités se trouvaient les deux villes saintes Jérusalem et Bethléem ; mais, par suite d'accident, de reprise ou de restauration, elles avaient disparu, il n'en restait plus que les noms ; une restauration plus moderne est venue les rétablir. Saint Pierre tient à la main une longue croix semblable à celle du Christ, saint Laurent tient une croix et un livre sur lequel est écrit :

DISPERSIT DEDIT PAUPERIBVS

Il a dispersé ses biens et les a donnés aux pauvres [1].

Pélage porte un édicule qui représente la basilique, saint Paul tient de la main gauche un volume, et saint Etienne un livre ouvert sur lequel est écrit :

ADÆSIT ANIMA MEA

Mon âme s'est attachée à lui [2].

Saint Hippolyte offre une couronne d'oblation. Notre-Seigneur et les apôtres sont seuls nimbés.

[1] Psaumes de David, III, v. 9.
[2] Psaumes de David, LXII, v. 9.

Le personnage du pape Pélage avait été tellement détérioré qu'il n'en restait plus que la tête et les pieds; de plus, les parties voisines étaient en très mauvais état : il fallut procéder à une réfection. Nous ne savons à quelle époque elle eut lieu, mais elle fut faite d'une façon si grossière, si primitive, si maladroite, que non seulement la partie manquante du corps de Pélage avait été remplacée par une simple peinture, mais que l'édicule votif qu'il portait se trouvait transporté aux mains de saint Laurent. Au XVIIe siècle, Ciampini présenta à ce sujet de judicieuses observations; elles furent écoutées, et la petite basilique fut restituée au pape Pélage, son fondateur.

La plate-bande de l'arcade est ornée d'une guirlande de fleurs et de fruits reliés par un ruban, le milieu est occupé par le monogramme du Christ. Autour de l'archivolte est écrite l'inscription suivante :

MARTYRIVM FLAMMIS OLIM LEVITA SVBISTI IVRE
TVIS TEMPLIS LVX BENERANDA DEDIT

Lévite, autrefois tu as été martyrisé par les flammes, il est juste qu'un éclat vénérable fasse briller les temples.

Malgré les restaurations et les nombreuses transformations, on peut encore se rendre compte qu'à l'époque où fut faite cette mosaïque, le style des figures et des ornements s'était beaucoup écarté du caractère classique dont étaient empreintes les premières pein-

tures chrétiennes. Elle est postérieure d'un siècle à celle des Saints-Cosme-et-Damien ; mais ce siècle a été un temps de décadence et de barbarie pendant lequel les arts avaient cessé d'être cultivés. Aussi, le Christ de Saint-Laurent, avec sa barbe, ses cheveux noirs et le grand manteau brun qui le couvre, a-t-il l'air farouche, et les saints qui l'entourent sont-ils trapus et laids. Il n'y avait plus alors aucune volonté ferme, aucune puissance tutélaire pour encourager les artistes. Rome était retombée sous le joug et dépendait de l'exarque de Ravenne ; il n'y avait dans ses murs que troubles, discordes et barbarie.

Bien qu'aucun texte authentique ne puisse confirmer cette opinion, c'est au pape Pélage II, le restaurateur de la basilique, qu'on attribue généralement la paternité de la mosaïque, en se basant sur ce qu'elle le représente dans l'attitude du donateur. Cette seule raison ne nous semble pas suffisante ; nous pensons que les grands travaux nécessités par la construction de la basilique ayant été exécutés sous le pontificat de Pélage, saint Grégoire le Grand, à qui l'on doit une partie des mosaïques exécutées aux basiliques de Sainte-Cécile et de Sainte-Agathe, a bien pu vouloir rendre hommage à son prédécesseur en introduisant son portrait dans la mosaïque de Saint-Laurent.

Les grands travaux du pape Honorius eurent une conséquence assez singulière. La partie du *presbiterium*

occupée par le clergé, prise sur la nef de l'ancienne basilique de Pélage, se termine en effet par un mur droit, tandis que dans les églises de cette époque, il est ordinairement compris dans l'hémicycle de l'abside. Le siège de l'évêque toujours placé au centre de cet hémicycle se trouve donc ici occuper le milieu d'une partie droite.

Ce trône, avec ses annexes, marches, bancs pour les acolytes, dossier, s'étendant de chaque côté pour devenir une véritable tribune, est un des monuments les plus remarquables en ce genre qu'il y ait en Italie. Autour du dossier de marbre on a gravé l'inscription suivante qui fixe l'époque où ces travaux ont été exécutés.

XPI. NASCENTIS. IN SECVLO VERO
MANENTIS. ANNVS MILLENVS
QVINQVIAGENVS QVARTVS DVCENTVS.

En même temps que cette *cathedra*, on édifia les deux grands ambons de la nef principale et la partie supérieure du magnifique *ciborium*. Ces édicules en marbre blanc incrustés de porphyre et de mosaïques, somptueux mobilier d'une basilique importante, sont d'une architecture fine et délicate composée de pilastres, de corniches, de chapiteaux, de colonnes torses et de panneaux sculptés. Ces travaux, en dehors de leur mérite artistique, demandaient une extrême patience et présentaient de grandes difficultés d'exécution, tant

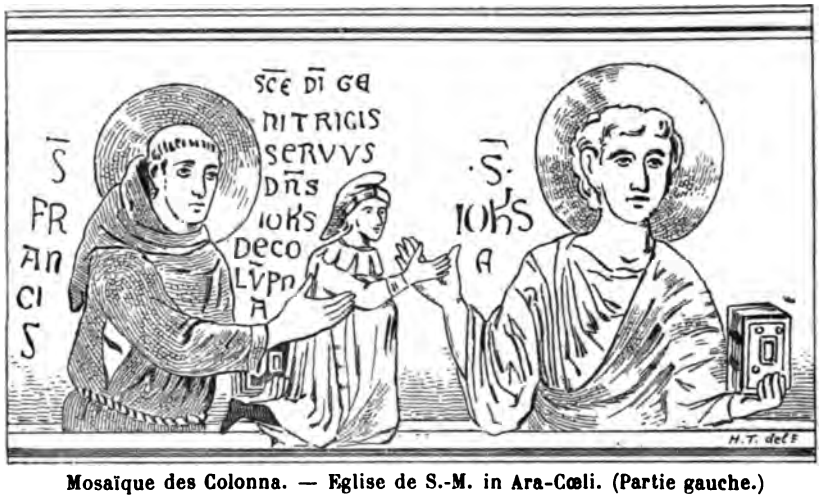
parce que les cubes d'émail et d'or devaient être incrustés dans du marbre, qu'en raison des dessins géométriques extrêmement variés qu'ils devaient reproduire. Aussi presque tous ces beaux meubles étaient-ils exécutés dans les cloîtres par des religieux. Très estimé pendant les XIIe, XIIIe et même XIVe siècles, ce genre d'ornementation se trouve largement appliqué dans un grand nombre d'églises et de cloîtres construits à cette époque.

Ecusson de la famille Colonna. Mosaïque.

CHAPITRE XXIII

ROME

Basilique de Sainte-Croix en Jérusalem. — Fondation par sainte Hélène. — Le titre de la vraie croix. — Plan général. — Sa transformation sous Benoît XIV. — Crypte, mosaïque de la voûte d'arête. — Eglise et couvent de Sainte-Marie *in Ara Cœli*. — Son origine. — L'ordre des frères mineurs de Saint-François. — La mosaïque de la façade. — Mosaïques des Colonna. — Les Trois Fontaines. — Eglise de Sainte-Marie *in Scala Cœli*, mosaïque de l'abside. — Eglise de Sainte-Marie du Peuple, chapelle Chigi. — Raphaël. — Mosaïques de la coupole. — La Renaissance.



Mosaïque des Colonna. — Eglise de S.-M. in Ara-Cœli. (Partie gauche.)

CHAPITRE XXIII

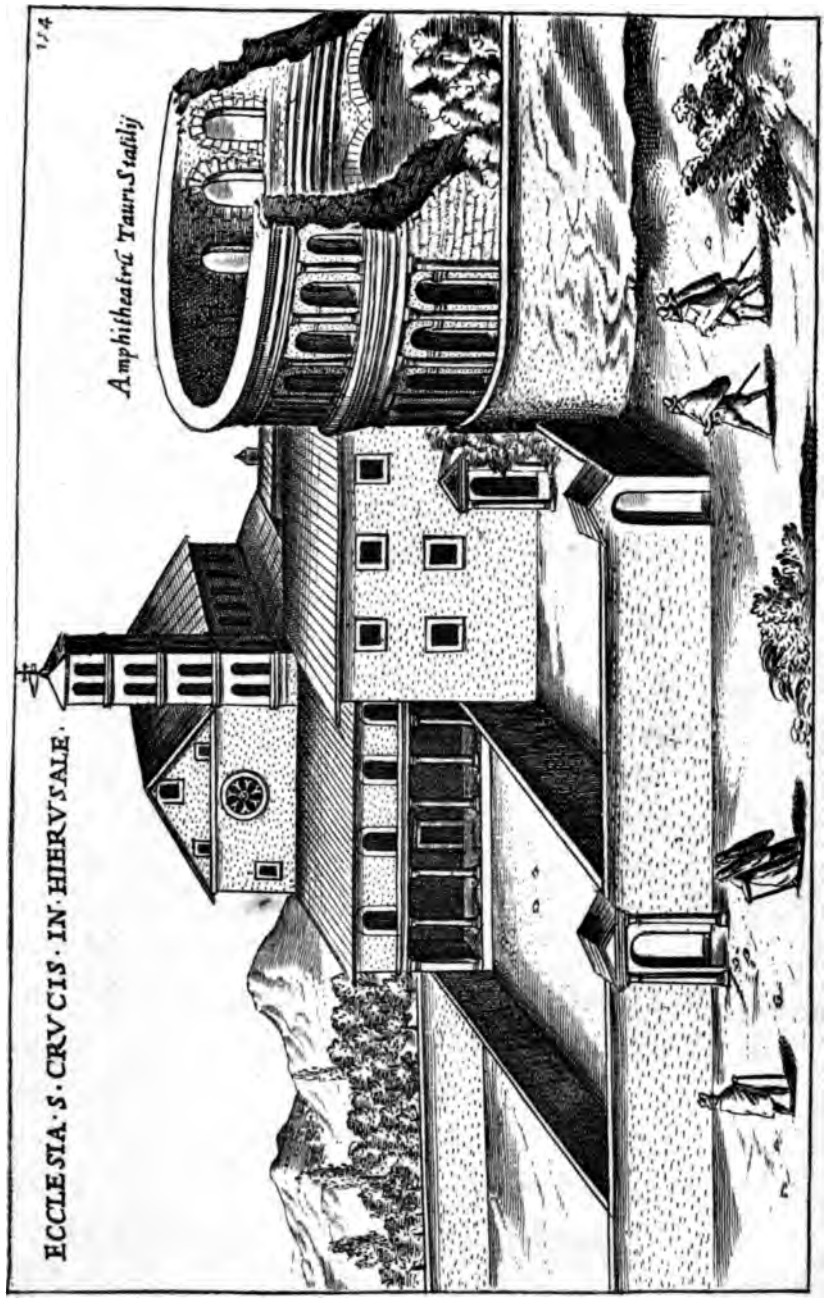
ROME

BASILIQUE DE SAINTE-CROIX EN JÉRUSALEM

A peine le christianisme avait-il été déclaré religion d'Etat, que l'impératrice Hélène, mère de Constantin, conçut et mit à exécution un projet digne de sa haute piété. Dans le courant de l'année 320, elle partit pour la Terre-Sainte afin d'y rechercher la croix sur laquelle était mort le Sauveur du monde et de la rapporter à Rome. Hélène avait prié son fils de faire dans son palais, pendant son absence, ce qu'elle-même avait fait dans le sien, c'est-à-dire d'en consacrer une partie à l'appropriation d'une basilique.

La veuve de Constance-Chlore habitait l'antique palais de la famille Sessoriana, situé non loin du Latran, sur le plateau qui couronne le mont Esquilin, au milieu de beaux jardins, *Horti Variani*, d'où la vue s'étendait sur toute la campagne romaine et les montagnes du côté d'Albe. Cette habitation était, du reste, une demeure impériale; Septime-Sévère s'y était installé, et plus tard, Héliogabale en avait fait le théâtre de ses plus extravagantes débauches. Ce fou syrien avait même fait construire tout à côté un amphithéâtre pour y faire dévorer les prisonniers de guerre par des animaux féroces. Ce monument, d'une architecture assez noble, témoin de ces spectacles barbares, se voyait encore à côté de la basilique au commencement du XVIIe siècle.

A peine arrivée à Jérusalem, Hélène ordonna de démolir le temple qu'Adrien avait consacré à Vénus sur l'emplacement même du Calvaire, et fit fouiller le terrain aux environs. Alors, la pieuse impératrice se trouva dans un grand embarras : une lettre de Paulinius va nous en donner la raison et nous dire la façon miraculeuse dont elle en fut tirée. « La mère de Constantin, s'étant rendue à Jérusalem et y cherchant sous l'inspiration de Dieu les saintes reliques de la Passion, trouva trois croix renversées avec le titre de la croix de Jésus-Christ qui avait été détaché. Rien ne permettait de distinguer l'une des autres; sainte Hélène les fit transporter sur la place de Jérusalem, se confiant dans la grâce de Dieu. Or, en ce moment même, passait une troupe



Basilique de Sainte-Croix en Jérusalem. D'après une estampe de 1628.

d'hommes qui allait enterrer un mort hors des murs de la ville. Ce mort fut l'instrument choisi pour faire connaître la vérité. Deux croix furent approchées de lui sans succès, le contact de la troisième le rappela à la vie. »

Hélène laissa une partie de la vraie croix à Jérusalem, en envoya une autre partie à Constantinople, puis rapporta à Rome le troisième morceau ainsi que l'écriteau qui l'avait surmonté, et les plaça dans la basilique construite à cette intention. Eusèbe prétend même qu'une partie de la croix du bon larron y fut en même temps transportée.

En consultant le *Livre Pontifical*, on trouve que : « dans ce même temps l'empereur Constantin fit une basilique dans le palais Sessorianus où il plaça le bois de la sainte Croix de Notre-Seigneur Jésus-Christ et l'enferma dans l'or et les pierres précieuses et aussi dédia le nom de l'église qui a été appelée jusqu'à ce jour Jérusalem[1]... ».

Lorsque l'impératrice Hélène eut été canonisée, on donna son nom à la basilique, comme on peut le constater d'après les actes de la vie de Sixte III, cependant l'église reprit peu après son premier vocable et fut appelée Sainte-Croix en Jérusalem. On consacra une chapelle spéciale à sainte Hélène, mais le sarcophage de porphyre qui renfermait ses restes a été déplacé au

[1] *Livre Pontifical. Vie de saint Sylvestre.*

XIIIe siècle pour servir de maître-autel à l'église de Santa-Maria in Ara Cœli.

A défaut de textes plus authentiques donnant quelques détails sur la basilique, l'historien Stefano Infessura, généralement bien informé en ce qui touche les monuments de Rome, rapporte qu'elle fut ornée, cent ans après sa fondation, sous le règne de Valentinien III, d'un beau travail de marqueterie ou de mosaïque, « *opere vermiculato* ». Il ajoute, un peu plus loin, que l'écriteau sacré, au bout de quelques siècles, avait disparu, nul ne savait en quel endroit il avait été placé. On le croyait à jamais perdu, lorsque le 1er février 1492, tandis que Pierre Gonzalve de Mendoza, l'illustre *cardinal d'Espagne*, titulaire de Sainte-Croix en Jérusalem, faisait réparer et décorer « *dealbare et incrustare* » à ses frais l'église, des ouvriers, s'étant mis à frapper sur le grand arc qui soutenait le toit, sentirent au sommet un vide ; l'ayant découvert, ils trouvèrent une petite excavation dans laquelle était placée une boîte de plomb bien close d'environ deux palmes de grandeur et dessus une pierre où était écrit : « Ceci est le titre de la vraie Croix. » Dans cette boîte on trouva une tablette longue d'une palme, avariée d'un côté et détériorée par l'humidité, sur laquelle étaient gravés et teintés en rouge les mots :

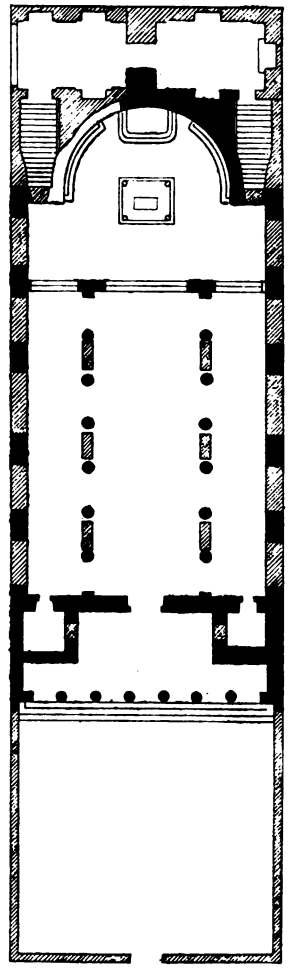
HIESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM

écrits en caractères latins sur la première ligne, grecs

sur la seconde et hébreux sur la troisième. Infessura ajoute : « Et à l'estimation de tous, cet écriteau est celui que Pilate fit clouer sur la croix au-dessus de la tête de Notre-Seigneur Jésus-Christ, apporté et placé là par sainte Hélène, mère de Constantin, à l'époque où l'église fut édifiée. » « *Et omnium estimatione illa Tabula quam Pilatus posuit in Cruce super caput Salvatoris Nostri Jesu Christi posita ibi Sanctam Helenam, Matrem Constantini, tempore, quo fuit dicta Ecclesia fabricata.* »

La basilique Sessorienne était divisée en trois travées séparées par deux files de six colonnes de marbres africains supportant des arcades. Le transept, élevé de quelques marches, tenait toute la largeur de l'église; au milieu, s'élevait le ciborium soutenu par quatre colonnes de porphyre. Dans l'axe de l'église s'ouvrait une large abside, et, de chaque côté, une porte donnait sur un escalier descendant à la chapelle souterraine, directement construite sur la terre que sainte Hélène avait rapportée du Calvaire. La basilique était éclairée par de larges fenêtres ceintrées, recoupées dans la hauteur par une colonnette de marbre supportant deux arcatures, mais, à la suite de consolidations, jugées sans doute bien nécessaires, la plupart de ces belles fenêtres durent être bouchées par une simple maçonnerie dans laquelle était ménagée une ouverture étroite et longue; d'autres avaient même été complètement aveuglées. La basilique était précédée d'un portique formé de six colonnes de

marbre supportant un étage éclairé par des fenêtres circulaires et couvert d'un toit en appentis. Deux chapelles placées aux extrémités occupaient une partie de l'espace libre. A droite de l'édifice s'élevait une haute tour percée de cinq étages d'arcades.



Plan de la basilique de Sainte-Croix en Jérusalem.

Telle était cette célèbre basilique, et telle elle est demeurée jusqu'au XVIIIe siècle, époque à laquelle, en 1745, sous le pontificat de Benoît XIV, elle fut si bien restaurée, reconstruite et refaite, qu'il ne reste plus rien de son antique splendeur. Le portique des six colonnes est remplacé par un grand portail couronné d'un fronton sur lequel posent les statues des quatre évangélistes, ainsi que celles de sainte Hélène et de Constantin. Cette entrée donne dans un vestibule surmonté d'une coupole. Les colonnes de la nef ont été reliées deux à deux par des massifs de maçonnerie, et l'on a ainsi obtenu de gros piliers dont la masse a complètement dénaturé le caractère de la basilique. La décoration générale, faite

dans le goût du XVIIIe siècle, est venue achever la transformation complète du monument.

Par un escalier qui tourne autour des substructions de l'abside, on descend au niveau d'une chapelle inférieure : c'est le sanctuaire particulièrement réservé aux saintes reliques. La voûte de cette chapelle, voûte d'arrête oblongue parfaitement régulière, est complètement incrustée de mosaïques. Au centre, la clef de voûte est occupée par une figure du Christ, en buste, tenant à la main un livre où est écrit : EGO SVM LVX MVNDI, avec les lettres A Ω. Jésus est accompagné d'un chœur de petits anges ; l'un frappe un triangle, un autre joue de la guitare, un troisième chante en lisant un livre, un autre frappe des cymbales et les deux derniers, placés en arrière, suivent le concert. Ce tableau est circonscrit dans un médaillon formé de têtes de chérubins. Les figures en pied des quatre évangélistes accompagnés de leurs symboles sont disposés sur les quatre arêtes diagonales qui se rattachent au médaillon central. Quatre scènes, dont les personnages sont de petites dimensions, remplissent les panneaux de la voûte ; elles représentent les épisodes divers de l'*Invention de la Sainte Croix*. Dans le premier tableau, on voit le *Débarquement de sainte Hélène en Terre Sainte ;* dans le second, le *Mort ressuscité par le contact de la vraie Croix ;* dans le troisième, le *Transport de la sainte Croix à Rome*, et dans le quatrième, une *Adoration générale*. Les encadrements

de ces sujets rappellent les mosaïques antiques ; ce sont d'élégants rameaux auxquels sont mêlés quelques figures de génies et des paons au riche plumage.

Les soffites des arcs correspondant à la fenêtre et à la porte sont également décorés. Dans le premier, l'Agneau occupe le sommet, ayant à ses côtés deux grandes figures debout représentant saint Pierre et saint Paul, le tout est entouré d'élégantes arabesques. Dans le second, les instruments de la Passion occupent le haut de l'arc accompagnés des figures de saint Sylvestre, revêtu du costume pontifical et de sainte Hélène, tenant d'une main une grande croix en souvenir du voyage qu'elle avait entrepris, et s'appuyant de l'autre sur l'épaule d'un prélat agenouillé. Cette figure d'évêque, modestement petite, représente Bernardin Carvajal, créé cardinal titulaire de Sainte-Croix en Jérusalem par Alexandre VI, pour succéder à Mendoza, mort en 1495 ; il continua et acheva les travaux de restauration et d'embellissement entrepris par son prédécesseur.

On attribue généralement ces mosaïques à Baldazzare Perruzzi qui les aurait exécutées vers 1537 ; mais, au dire du cardinal archéologue Furietti, il existait dans l'église une inscription que les travaux de Benoît XIV ont fait disparaître ; elle était ainsi conçue :

FORNICEM IPSVM AC FIGVRAS MVSIVAS DENVO AD INSTAR PRIORVM REFECIT

Il refit la voûte et les figures telles qu'elles étaient autrefois.

Cette inscription doit se rapporter, soit au cardinal Carvajal, soit à Perruzzi; en tout cas, elle ne laisserait aucun doute sur l'existence d'une mosaïque beaucoup plus ancienne, dont la mosaïque actuelle ne serait que la copie ou la restauration complète. L'œuvre de Perruzzi présente, dans l'exécution, des dégradations de tons et des finesses de dessin déjà remarquées dans les mosaïques de la renaissance vénitienne; mais à côté de certaines parties qui manquent de simplicité et d'ampleur, comme le *Concert des anges*, et quelques morceaux des tableaux de la voûte, il y a dans l'ordonnance générale de cette décoration un souvenir bien frappant de la chapelle de Placidie à Ravenne; c'est une reproduction des mêmes formes et des mêmes éléments, et, le fond bleu sur lequel s'enlèvent les personnages, nous reporte également à celui des voûtes de Saint-Nazaire et Celse.

Sans pouvoir fixer d'une manière bien certaine la date de la mosaïque primitive, car nous adoptons volontiers l'opinion qu'il en existait une, il faut se rappeler que Valentinien III, fils de Constance et de Placidie, naquit à Ravenne et fut conduit à Constantinople par sa mère. Ce prince vivait du reste à une époque où l'art de la mosaïque était en grand honneur; il avait déjà, avec le concours ou sous l'inspiration de sa mère, donné des preuves de sa piété et de sa libéralité en faisant exécuter des travaux de ce genre dans plusieurs basiliques. Il est bien probable que Valentinien ne s'en tint pas à faire faire

à Sainte-Croix en Jérusalem, église qui renfermait de si précieuses reliques, un simple ouvrage de marqueterie ; les mots du texte d'Infessura, cité plus haut, *opus vermiculatum*, peuvent donc s'entendre dans un sens plus large et laisser admettre que cet empereur fut le donateur de la primitive mosaïque. L'ordonnance de cette composition, l'agencement de ses divers éléments, la nature de l'ornementation permettent également de donner créance à cette hypothèse. Perruzzi, imitant en cela plusieurs de ses devanciers, aurait introduit la figure du cardinal Carjaval dans le soffite de l'arc, de même qu'il a introduit le chœur des anges autour du médaillon renfermant le buste de Notre-Seigneur.

L'exécution technique de cette mosaïque est particulièrement grossière et rude, les cubes d'émail sont de forte dimension et assemblés sans beaucoup d'art ; peut-être avait-on jugé, au XVIe siècle, qu'un travail aussi négligé était suffisant pour une mosaïque placée dans une sorte de crypte et fort peu éclairée.

ÉGLISE ET COUVENT DE SANTA-MARIA IN ARA CŒLI [1]

Au sommet du mont Capitolin, Romulus avait, au dire de quelques historiens, construit un temple en l'honneur de Jupiter *Feretrien (qui remporte des dépouilles)*. Bien qu'il soit difficile de constater ce fait, on peut admettre, avec tous les auteurs anciens, que dès le règne de Tar-

[1] Voir le grand ouvrage du P. Casimiro de Rome sur l'*Ara Cœli*.

quin l'ancien, il existait en cette place un temple dédié à Jupiter et désigné sous le nom de *Capitolin*. Quoi qu'il en soit de l'antiquité de son origine, ce temple, où l'on adorait Minerve et Junon à côté de Jupiter, réédifié une première fois par Sylla, puis par Vespasien et en dernier lieu par Domitien, ce centre de la puissance romaine, était déjà renversé aux premiers siècles du triomphe de l'Eglise : les barbares l'avaient dépouillé de ses richesses. Sur ses ruines, saint Grégoire le Grand éleva un sanctuaire en l'honneur de la Vierge Marie, et, jusqu'au XIIIe siècle, il a toujours été désigné sous le vocable de Sainte-Marie au Capitole, comme cela est consigné dans plusieurs bulles des papes du moyen âge. Le service religieux de l'église était confié aux moines de l'ordre de Saint-Benoît installés dans le monastère voisin en 987.

Le 26 juin 1250, Innocent IV, par une bulle restée célèbre, déloge les Bénédictins et les remplace par les frères mineurs de l'ordre nouvellement fondé par saint François ; et, quatre ans plus tard, saint Bonaventure était placé à la tête de la communauté pour en réformer la règle.

Il faut arriver au XIVe siècle pour voir apparaître le nom poétique d'Ara Cœli sous lequel cette église est encore aujourd'hui désignée. Nous ne pensons pas qu'il faille en rechercher l'origine dans cette légende, très contestable, d'après laquelle Auguste aurait élevé lui-même, dans le temple de Jupiter, sur l'ordre de la Sibylle, un autel au premier né de Dieu, ARA PRIMO-

GENITI DEI, le jour même de la naissance du Christ. La vérité est plus simple et plus facile à admettre.

En 1308, Pietro Cavallini avait peint dans l'église du Capitole, sur la voûte de la grande tribune, c'est-à-dire à l'endroit le plus en vue, une madone placée au milieu d'un disque d'or et entourée d'une auréole lumineuse ; ce tableau était complété par la représentation de la légende : *Octave Auguste adorant le Christ que lui montre la Sibylle Tiburtine*[1]. Cette peinture, chef-d'œuvre d'un artiste romain, excita l'admiration générale, et valut à l'église le nom de Santa-Maria Aureo Cielo, *au Ciel d'or ;* appellation bientôt transformée, par suite de la corruption du langage populaire, en celle de *Laurecielo*, *Aracielo* et *Araceli*.

La porte latérale, située en haut de l'escalier qui mène au Capitole, est ornée d'une lunette en mosaïque abritée sous un toit en arcade, mise à cette place par Alexandre Mattei en 1564. Au centre, dans un disque d'azur étoilé d'or, la sainte Vierge tient l'Enfant Jésus dans ses bras, et, de chaque côté, un ange, vu à mi-corps, présente un flambeau. Dans l'ignorance où l'on est de l'origine exacte de cette mosaïque, on l'attribue généralement à l'atelier des Cosmati. On peut apprécier, en effet, malgré des retouches assez grossières, la juste proportion des figures et une certaine expression dans

[1] Vasari. *Vie de Pietro Cavallini.*

les physionomies qui pourrait indiquer l'influence de Giotto ou de son école.

A l'intérieur, dans une chapelle anciennement consacrée à saint François, mais dédiée aujourd'hui à sainte Rose de Viterbe, on conserve, caché sous une peinture sur toile à l'effigie de sainte Rose, un tableau en mosaïque représentant la sainte Vierge assise sur un trône, le divin Bambino dans ses bras, entre saint Jean-Baptiste d'un côté, tenant un livre ouvert sur lequel on lit : ECCE AGNVS DEI ; et de l'autre, saint François qui présente à la Vierge Jean Colonna agenouillé, revêtu du costume de sénateur romain. On peut rapprocher cette mosaïque de celles qui ornent les tombeaux de Guillaume Durand et de Gonzalvo Rodriguez ; c'est la même ordonnance, les personnages sont posés de la même façon, font presque les mêmes gestes, le style des trois tableaux est identique. Giotto a donc, encore ici, puissamment contribué à donner à cette œuvre un caractère de naturel et de grâce idéale que n'avaient pas les mosaïques des Cosmati antérieurs à son séjour à Rome.

Il existait, à l'Ara Cœli, une autre mosaïque que Pompeo Ugonio, dans son *Theatrum urbis Romæ*, suppose avoir été primitivement placée dans une chapelle consacrée à saint Nicolas, et toute voisine de celle de saint François. Elle aurait été transportée, à une époque quelconque et pour un motif ignoré, dans l'atrium du couvent. Le cardinal Jérôme Colonna la fit enlever, en 1652, pour en orner la chapelle du

palais qu'il se faisait construire, et la remplaça par la peinture à l'huile que l'on voit aujourd'hui.

Cette mosaïque a la forme d'une frise longue et peu élevée, aussi les personnages sont-ils coupés à mi-corps. A l'extrémité gauche, à côté de l'écusson parlant des Colonna, *de gueules à la colonne d'argent*, on voit saint François d'Assise, saint Jean, et entre eux, un petit personnage agenouillé qui représente le sénateur Colonna; les deux saints semblent, par leur geste, le protéger ou le présenter à la Vierge; il est, du reste, parfaitement désigné par l'inscription : SCE DI GENITRICIS SERVVS DNS IOKS DE COLVPNA. Marie occupe l'autre partie de la mosaïque : nimbée d'or, couverte du grand voile oriental, elle tient sur le bras gauche l'Enfant divin et tend la main droite vers Colonna, paraissant par ce geste l'appeler à elle et exaucer ainsi la prière de ses saints patrons. Deux petits anges volants accompagnent la Vierge, et le tableau est terminé de ce côté par l'inscription :

SACRVM HOC MONVMENTVM IN INGRESSV
ATRII CONVENTVS S. MARIÆ DE ARA COELI
IVSSV DE COLVMNA VRS SENAT DEPICTVM ANNO
DNI MCCXXVIII HIERONIMVS CARD COLVMNA
EJVS GENTILIS PRISTINÆ FORMÆ RESTITVTVM IN
ÆDES A SE ÆDIFICATAS HVNC IN LOCVM
TRANSTVLIT ANNO M. D. C. L. II.

Ce monument sacré peint par l'ordre de Colonna, sénateur de la ville, en l'année du Seigneur 1228, et placé à l'entrée de l'atrium du

couvent de Sainte-Marie in Ara Cœli, a été restitué dans sa forme primitive par Jérôme, cardinal Colonna, membre de la même famille, et transporté en ce lieu dans le palais qu'il a fait construire. Année 1652.

Cette inscription, rapportée dans la mosaïque par Jérôme Colonna pour faire pendant aux armoiries de sa famille, n'existait pas précédemment; elle est en outre erronée. Le Colonna, sénateur en 1228, si toutefois il en a existé un revêtu de cette charge à cette époque, n'a pu être le donateur dont nous avons ici le portrait, car saint François, mort en 1226, venait d'être canonisé en cette même année 1228, et son ordre était à peine fondé; il eût donc été téméraire de l'implorer déjà comme protecteur céleste et de le représenter nimbé. Le Colonna de la mosaïque doit être celui qui fut sénateur en 1278 et 1280; il s'appelait Giovanni, et pouvait en conséquence prendre comme patron saint Jean à côté de saint François[1].

Il est donc très probable que Pompéo Ugonio a raison, lorsqu'il dit que cette mosaïque n'est qu'un fragment de la mosaïque primitive, que la Vierge devait en occuper le centre, et que saint Nicolas et un autre saint avaient dû faire la contre-partie des saints François et Jean. Il appuie son opinion sur ce fait, que les deux chapelles consacrées, l'une à saint François,

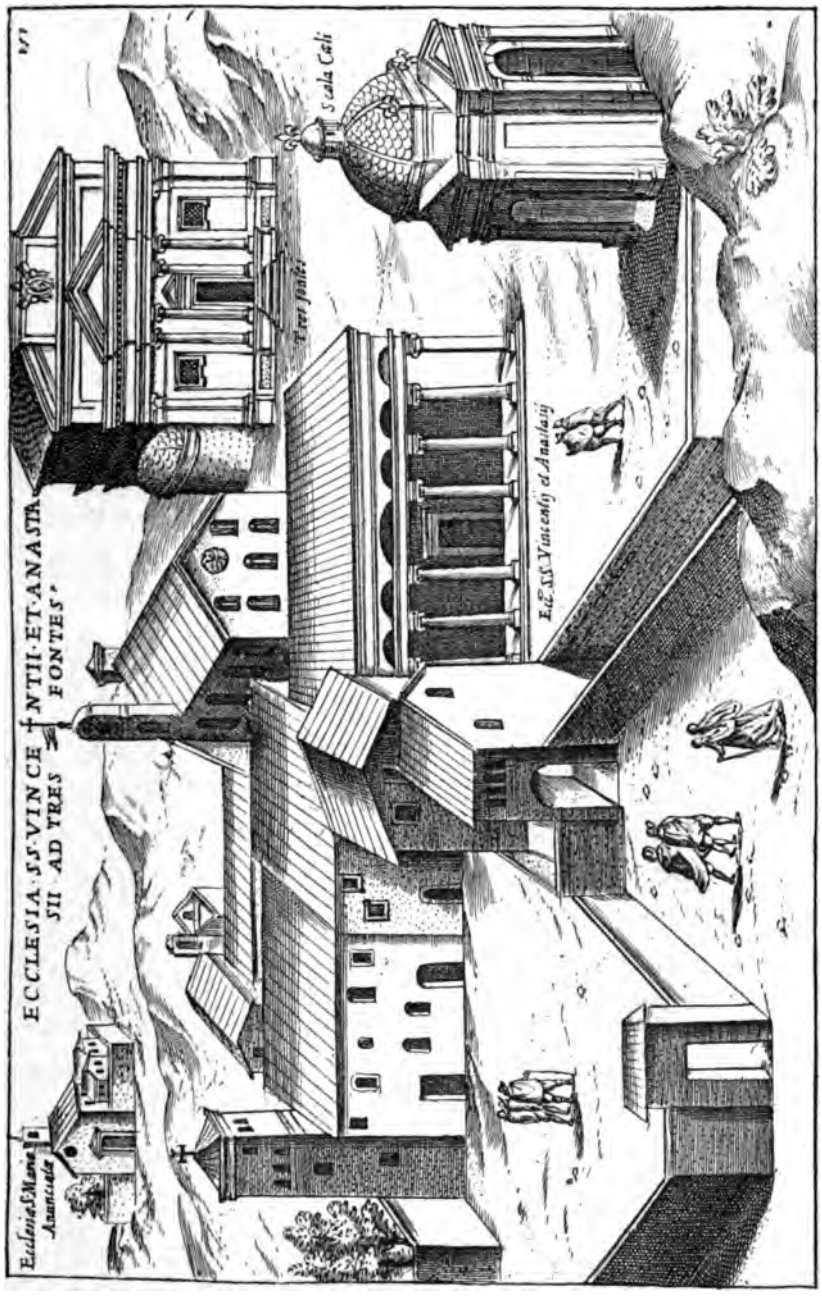
[1] Giovanni Colonna et Pandolfo Savelli furent tous deux nommés sénateurs par une bulle de Nicolas III en date du 24 juin 1280. Savelli Jacques, élu pape en 1285, a son tombeau dans l'église de l'Ara Cœli.

l'autre à saint Nicolas, étaient tout à fait voisines et se confondaient presque l'une dans l'autre, et que, si François d'Assise avait été le fondateur de l'ordre des Frères mineurs, Nicolas IV, Jérôme d'Ascoli, pape de 1288 à 1292, en avait été le général. Ugonio en déduit que Giovanni Colonna avait dû être très probablement placé, en même temps, et sous la protection du fondateur de l'ordre, et sous celle de son éminent directeur.

Cette mosaïque exprime la même pensée d'actions de grâces que le tableau de la chapelle de sainte Rose ; aussi, M. de Rossi, s'appuyant en outre sur le caractère artistique des deux œuvres, n'hésite pas à les déclarer contemporaines. A son avis, elles doivent sortir du même atelier, dans l'une et l'autre, on peut reconnaître la main d'un Cosmati guidée par Giotto. Peut-être même seraient-elles dues à Cavallini ou à Taddeo Gaddi ses élèves ; et alors, la date MCCXXVIII de la mosaïque pourrait facilement se transformer en MCCCXXVIII, en supposant l'omission d'un C, et cela avec d'autant plus de probabilité qu'il existait à cette époque un cardinal Johannes Colonna, sénateur de Rome comme l'avait été Giovanni, et comme lui bienfaiteur de l'ordre de Saint-François et de l'église de l'Ara Cœli.

LES TROIS-FONTAINES.

Il y a peu de chose à dire des mosaïques exécutées à Rome pendant le XVIe siècle. A cette époque, la peinture avait pris un rôle absolument prépondérant, et la mosaïque, trop lente comme procédé, impropre à accomplir les mille travaux dont les églises ou les congrégations voulaient orner leurs autels, trop impuissante à imiter les souplesses, les dégradations, les enchevêtrements de la perspective et la complication des sujets, trop austère dans ses formes pour se plier aux exigences infinies de la décoration nouvelle, avait dû céder la place et tendait à disparaître complètement. Au reste, la Renaissance, en provoquant, pour la haute culture de la pensée et pour les souvenirs de l'antiquité sous toutes ses formes, cette fièvre d'enthousiasme qui s'empara de tous, avait substitué un idéal savant à l'idéal populaire du moyen âge. A la croyance religieuse embrassée par la chrétienté tout entière, aux aspirations de la *Plebs Dei* qu'il fallait satisfaire par des symboles largement exprimés ou par des scènes religieuses frappant les yeux autant que l'imagination, était venu s'ajouter le culte de l'idéale beauté. A partir de cette époque, la mosaïque est un art sans vie, sans raison d'être, et c'est à titre d'exception que nous pouvons encore citer quelques exemples de mosaïques religieuses ayant une place bien définie dans un monument dont elles sont



Les Trois-Fontaines. — D'après une estampe de 1628.

appelées, comme autrefois, à devenir une des principales décorations.

A quelques milles de Rome, sur la voie d'Ostie, en tournant à gauche à travers les champs verdoyants de la campagne déserte, on atteint bientôt une sorte de village religieux appelé les Trois-Fontaines; il est formé de la réunion de plusieurs églises, et, dans l'une d'elles, dédiée à *Santa-Maria Scala-Cœli*, on peut admirer une belle mosaïque occupant entièrement la concha de l'abside.

En ce lieu, témoin de la décapitation de saint Paul, trois sources jaillirent miraculeusement aux endroits où la tête du saint avait, en bondissant, touché la terre. On appela cet endroit *Le Tre Fontane*, et, les premiers chrétiens voulant consacrer sa sainteté, y créèrent un cimetière où furent successivement inhumés dix mille de leurs martyrs. Le pape Honorius, en 625, avait fait construire, dans le voisinage, une église dédiée aux saints Vincent et Anastase; restaurée par Adrien Ier, en 772, et en 800, sous le pontificat de Léon III, elle fut dotée par Charlemagne de terres et de revenus en argent. Au XIIe siècle, Innocent II donna cette église aux religieux de l'ordre de Cîteaux.

Longtemps, les Trois-Fontaines étaient restées ainsi isolées sous la surveillance des Cisterciens, lorsque saint Bernard vint visiter ces lieux, objet de la vénération publique. Pendant son séjour, il eut un songe : devant lui était dressée une échelle mystique dont les

âmes des martyrs gravissaient les degrés pour monter au ciel, tandis qu'il disait la messe à leur intention. Voulant perpétuer le souvenir de cette vision céleste, saint Bernard fonda, sur l'emplacement même de l'ancien cimetière, une nouvelle église placée sous l'invocation de Sainte-Marie de l'Echelle-Céleste. Enfin, en 1590, le cardinal Aldobrandini confia à Giacomo della Porta le soin d'élever, au-dessus des trois sources, une troisième église, dédiée à l'apôtre saint Paul[1].

L'église de Sancta-Maria Scala-Cœli, reconstruite, en 1582, par le cardinal Alexandre Farnèse sur les dessins de Vignole, passe pour un édifice d'une architecture absolument académique. Elle est d'un aspect froid et sévère, que rien ne viendrait égayer si elle n'était ornée à l'intérieur d'une belle mosaïque exécutée par le florentin Francesco Zucchio d'après les dessins de Jean de Vecchis.

Ce tableau représente la sainte Vierge et l'Enfant Jésus portés sur des nuages qu'accompagnent trois têtes de chérubins; deux anges volant dans les airs suspendent

[1] Autour des Trois Fontaines, il s'est formé un groupe de constructions composé des trois églises et du monastère qui les avoisine. Mais les vastes terrains environnants ayant cessé depuis longtemps d'être cultivés, cet endroit est devenu une des parties les plus malsaines de la campagne romaine. Les moines chargés de la garde des églises payaient presque tous de leur vie leur dévouement à leur devoir, lorsque le pape Pie IX, voulant améliorer ces désastreuses conditions, leur ordonna de planter d'eucalyptus deux cents hectares des terrains voisins. Depuis lors la fièvre a disparu, et la santé est revenue aux solitaires gardiens de ce coin de terre sanctifié par le sang de tant de martyrs.

une couronne au-dessus du groupe divin. Plusieurs personnages assistent à cette glorification; ce sont, d'un côté : saint Bernard, saint Anastase martyr, debout, tenant une palme de la main gauche, et le pape Clément VII Aldobrandini, agenouillé, ayant à ses pieds la tiare pontificale; de l'autre côté, on voit saint Zénon martyr revêtu de son armure de soldat, saint Vincent, le grand martyr espagnol, portant un livre et une palme, et, près de lui, le cardinal Aldobrandini, neveu de Clément VII, modestement agenouillé. Sur une pierre du terrain, on lit la date 1594.

Cette œuvre est bâtarde, elle n'a ni la fermeté ni la naïve gaucherie d'une mosaïque chrétienne du moyen âge, elle n'en a ni la grandeur ni l'effet; elle veut trop dire, et son procédé ne lui en fournit pas les moyens. Malgré ces défauts, nous avons là un très intéressant témoignage des derniers efforts tentés à Rome pour remettre en honneur l'art de la mosaïque alors presque complètement abandonné.

ÉGLISE SAINTE-MARIE DU PEUPLE. — CHAPELLE CHIGI

Nous avons à dessein rejeté à la fin de ces études les mosaïques exécutées d'après les cartons de Raphaël dans l'église de Sainte-Marie du Peuple à Rome; elles font partie d'un ensemble décoratif, mais ne sont pas en elles-mêmes le principe d'une décoration et ne jouent qu'un rôle secondaire à travers les statues, les peintures

et les sculptures qui composent l'ornementation générale et somptueuse de la chapelle Chigi.

A la fin du xve siècle, une puissante famille siennoise du nom de Chigi était venue s'établir à Rome. Un de ses membres, Augustin Chigi, devenu trésorier des finances pontificales sous Jules II, rendit de tels services en prêtant tout l'argent qu'il possédait et faisant fondre sa magnifique argenterie pour subvenir aux frais de la guerre, que, dans sa reconnaissance, le pape adopta les deux frères Augustin et Sigismond comme membres de sa propre famille, et, par un bref, les autorisa à prendre les armes des della Rovere (1509). Sous le règne de Léon X, les privilèges dont jouissaient les Chigi leur furent continués et d'autres faveurs vinrent accroître leur fortune déjà grande.

A cette époque, tout grand seigneur devait protéger les arts ; Augustin Chigi ne manqua pas à ce devoir, et, parmi les artistes auxquels ses encouragements étaient libéralement prodigués, il eut la bonne fortune de rencontrer Raphaël.

Après les merveilleuses décorations de la Farnésine, après les magnifiques fresques de Sainte-Marie de la Paix, l'immortel artiste allait entreprendre, à la demande de son protecteur, une œuvre d'un tout autre caractère. Chigi voulut avoir sa sépulture dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, reconstruite récemment par Sixte IV, oncle de Jules II, et chargea Raphaël d'édifier la chapelle

qui devait contenir ce tombeau. Grâce à ses merveilleux travaux, l'artiste entraîna le financier dans sa gloire.

La chapelle Chigi occupe, dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, la première place à gauche en entrant; elle est élevée sur un plan carré dont les angles sont abattus, ce qui forme, dès lors, un octogone irrégulier. Chaque petite face est ornée de deux grands pilastres cannelés entre lesquels une niche est ménagée ; chaque grande face est pleine et surmontée d'un arc ; un tambour cylindrique, percé de fenêtres, s'appuie sur le sommet des quatre arcs et supporte une coupole que termine une lanterne.

Pour orner cette chapelle, Raphaël avait voulu s'inspirer d'une grande idée générale et la pousuivre, sans s'en écarter, sur toutes les parties destinées à recevoir de la décoration. Au point culminant, le Créateur apparaît, commandant à l'univers représenté sur les parois de la coupole par le *Soleil*, les *Planètes* et le *Zodiaque ;* au-dessous, dans les espaces réservés entre les fenêtres du tambour cylindrique, huit tableaux en mosaïque devaient rappeler l'histoire de la *Création du monde* et de la *Chute de l'homme*. A la partie inférieure, les quatre statues de *Jonas*, *Elie*, *Daniel* et *Elisée*, occupent les niches ménagées entre les pilastres. Enfin, les panneaux des grandes faces principales étaient destinés à célébrer la *Naissance,* la *Mort* et la *Résurrection du Christ*.

Augustin Chigi mourut le 10 avril 1521, après avoir,

dans un testament daté du 10 août 1519, ordonné que tous les travaux de sa chapelle seraient faits et terminés sous la direction de Raphaël ; la mort, hélas ! avait frappé Raphaël, quatre jours avant son protecteur.

La construction de la chapelle était terminée ; mais de toutes les décorations dont elle est ornée, seules les mosaïques de la coupole ont été exécutées d'après les cartons de Raphaël ; elles portent la date de 1516 et la signature LV. D. P. V. F. (*Luici de Pace Veneziano fecit*) écrite sur le flambeau que porte l'Amour dans le compartiment réservé à Vénus. Luigi da Pace était aussi nommé Quisaccio, et travaillait au grand atelier de mosaïque de Saint-Marc.

Sebastiano del Piombo avait été chargé d'achever l'œuvre de Raphaël, mais la fortune de la famille Chigi tomba bientôt en pleine décadence et les travaux furent promptement abandonnés. Cependant Sebastiano avait peint la *Naissance de la Vierge* et commencé le tableau de la *Visitation*. Quant aux huit mosaïques qui devaient représenter la *Création du monde*, elles ont été remplacées par des fresques peintes par Francesco Salviati en 1554[1].

Raphaël, entraîné à la suite de Dante dans de merveilleuses conceptions, a voulu rappeler le moment solennel où Dieu, après avoir jeté dans l'espace le soleil et les mondes, leur ordonne de se mouvoir.

[1] *Raphaël et l'antiquité*, par F.-A. Gruyer.

Au point le plus élevé de la voûte, au sommet de la lanterne, le Père Eternel apparaît, levant avec majesté ses bras pour commander à l'univers. Cette belle figure, pleine d'un souffle divin, est environnée des anges.

Le Père Éternel. Mosaïque. D'après Raphaël. Chapelle Chigi.

A partir de l'œil de la lanterne, la surface de la coupole est divisée par des grands cercles verticaux, en huit secteurs ou compartiments renfermant chacun l'image d'une planète ou sphère céleste. On y voit : les *Etoiles*

représentées par un chérubin qui tient dans ses deux mains une sphère constellée ; *Saturne*, sous l'image du Temps qui étend ses ailes ; *Jupiter*, accompagné de l'aigle ; *Mars*, la main droite armée du glaive ; *Apollon*, personnifiant le *Soleil*, l'éternelle lumière ; *Vénus*, jeune vierge qui couvre sa merveilleuse beauté d'un voile pudique ; l'*Amour*, portant un flambeau ; *Mercure*, et enfin *Diane*.

Chacune de ces huit figures, qui tirent de la poésie dantesque une signification philosophique, est accompagné d'un ange, exécuteur de la volonté du Très-Haut ; il imprime le mouvement aux planètes et les lance à travers le monde. Pour indiquer leur marche dans le temps, le Sanzio a imaginé de faire traverser les compartiments par une bande zodiacale, où il a figuré la représentation astronomique particulière à chacune d'elles ; et pour reproduire l'azur des cieux, toutes se détachent sur un fond bleu.

Il ne nous appartient pas, en parlant de cette œuvre de Raphaël de faire l'éloge de ce sublime génie, de vanter l'élévation de sa conception, la noblesse des attitudes, la beauté de la forme, l'éclat du coloris ; M. Gruyer, dans un savant ouvrage sur Raphaël et l'antiquité, a rendu avec toute la grâce et l'autorité possibles un hommage éclatant à la haute intelligence et à l'immense talent de ce sublime génie. Nous serions d'autant moins bien placés pour tenter ici un éloge, que les mosaïques dont nous nous occupons sont loin d'être parvenues jus-

qu'à nous dans toute leur pureté, et qu'il est difficile d'en apprécier la beauté primitive. Au XVIIe siècle, un artiste de talent sans doute, mais bien peu fait pour comprendre Raphaël, le Bernin, a été chargé de les restaurer; dès lors, une grande partie de leur mérite a disparu, l'emphase s'est substituée à la simplicité.

Si la conception de Raphaël était grande, s'il avait créé une œuvre artistique considérable, s'il avait su allier le génie de l'antiquité à celui du christianisme, le grand artiste, emporté par l'esprit de son époque avait donné naissance à une œuvre philosophique telle qu'elle convenait aux raffinés platoniciens qui l'entouraient, mais n'avait pas fait une peinture religieuse. Son art est un art merveilleux, cependant dans cette circonstance, il n'a rien de commun avec l'art chrétien des siècles de foi du moyen âge; c'est la Renaissance qui le domine, époque brillante s'il en fut, pendant laquelle le génie humain s'est trouvé entraîné vers un paganisme élégant et une poésie sensuelle. D'ailleurs, la mosaïque, le procédé de décoration choisi par Raphaël, est, à notre sens, une erreur. En tout cas, la valeur des tableaux de la coupole de la chapelle Chigi est bien diminuée par la place qu'ils occupent, ce sont de simples notes de couleur, des accessoires dans l'architecture générale, et, faut-il encore, pour s'en rendre compte à la hauteur où ils sont placés, lever les yeux verticalement et regarder au-dessus de sa tête.

LA RENAISSANCE

L'antiquité renaissait donc au souffle de l'esprit nouveau ; c'est qu'alors les âges véritablement chrétiens étaient passés. Avec la fin du xve siècle et le commencement du xvie, les papes, politiques et guerriers tels que Sixte IV et Alexandre VI, artistes et lettrés tels que Jules II et Léon X, étaient bien plus jaloux du maintien ou de l'extension de leur puissance temporelle, que de la défense et de la protection de l'Eglise comme l'avaient pratiquée Grégoire VII, Urbain II et Innocent III.

Entourés d'une pompe toute royale, les souverains pontifes, trônant au Vatican, font décorer les chapelles, les chambres et les loges de leurs palais d'immortels chefs-d'œuvre, s'entourent d'artistes appelés Pérugin, Michel-Ange, Raphaël et marchent en tête de ce siècle qui devait enfanter la Renaissance et la Réforme.

A l'aurore de cette civilisation nouvelle, nous fixerons la limite de ces études. La foi n'existe plus, l'ambition et l'amour du beau la remplacent. Il n'y a plus d'élan vers Dieu ; il n'y a plus de croyance en cette religion, si grande cependant qu'elle avait embrassé toute l'humanité ; il n'y a plus d'admiration pour les personnages sanctifiés qui ont confessé les vérités au mépris de la mort ; tous ces dogmes et ces martyrs représentés par des images souvent imparfaites,

mais témoignant toujours d'une vénération sincère, sont laissés de côté; il s'agit, dans ces temps nouveaux, de satisfaire aux raffinements et aux délicatesses, de s'attacher à la recherche de la beauté dans toutes ses manifestations.

Pour y parvenir, le génie des artistes se développe emporté par une étonnante émulation; l'étude de la nature et l'influence de l'antiquité élargit leur esprit; leurs mains deviennent plus habiles, et, sous l'impulsion générale, ils atteignent, il faut le reconnaître, à la plus surprenante perfection qu'il puisse être donné à l'homme de concevoir. Bientôt cependant, dans cette voie si brillante, ces mêmes artistes sont entraînés à sacrifier, jusque dans les peintures qu'ils prétendent religieuses, tout sentiment d'art vraiment chrétien à des illusions et aux séductions des sens; la beauté plastique avait remplacé la beauté morale.

Ne l'oublions donc pas, même en présence de tous les chefs-d'œuvre que la Renaissance nous a laissés, la mosaïque, *ce livre tout ouvert pour ceux qui ne savaient pas lire*, suivant la magnifique expression de saint Grégoire le Grand, a produit pendant douze siècles des monuments merveilleux qui laissent encore aujourd'hui dans l'âme l'impression la plus vive, l'émotion la plus profonde. C'est avec admiration et avec recueillement, sinon avec vénération, que l'on regardera toujours ces gigantesques figures sublimes dans leur isolement, cette foule d'apôtres et de saints qui

se dresse contre les parois ou dans le fond des basiliques obscures et les remplissent de leur présence. Ces mosaïques brillent encore aujourd'hui sur leur fond d'or d'un éclat mystérieux, s'imposent par leur qualité propre, leur grandeur, leur simplicité, et jamais, l'art véritablement chrétien, mieux servi, n'a atteint plus complètement son but.

GENTIBUS PRO LECTIONE PICTURA EST. SALTEM IN PARIETIBUS VIVENDO LEGUNT QUOD LEGIRE IN CODICIBUS NON VALENT.

La peinture est le livre des gentils. Au moins pendant leur vie, ils peuvent lire sur les murailles ce qu'ils n'auraient pu lire dans les livres.

(Saint Grégoire le Grand.)

Chapelle Chigi. L'amour, mosaïque d'après Raphaël.

Jacobus de Camérino, mosaïste. Abside de Saint-Jean de Latran.

TABLE DES CHAPITRES

CHAPITRE XII

ITALIE MÉRIDIONALE

ÉPOQUE GRECQUE

Chronique de saint Laurent, évêque de Siponte. — Cathédrale de Siponte. — Cathédrale de Bari. — Cathédrale de Tarente.

ÉPOQUE NORMANDE

Arrivée des Normands en Italie. — Fondations de Robert Guiscard. — Cathédrale de Salerne. — Notes sur les portes de bronze byzantines. — Mosaïques. — Mausolée de Grégoire VII. — Monastère de Santa-Eufemia. — Eglise de Venosa. — Tombeau de Robert Guiscard 1

Époque grecque 3
Cathédrale de Siponte 5
Cathédrale de Bari. 6
Cathédrale de Tarente 7
Epoque normande. 9
Cathédrale de Salerne 12
Monastère de Santa-Eufemia 22
Eglise de Venosa. 23

CHAPITRE XIII

SICILE

PREMIÈRE PARTIE

Etat de la Sicile au moment de la conquête normande. — Palerme. — Couvent de Santa-Maria di Gesu. — La Conca d'oro. — Palerme sous les princes Normands. — Eglise de Santa-Maria la Pinta. — Eglise de

Santa-Maria dell' Amiraglio *la Martorana*. — Les mosaïques : la Mort de la Vierge, portrait de l'amiral Georges d'Antioche, le Couronnement du roi Roger. — Eglise de San-Cataldo. — Eglise de San-Giovanni degli Eremiti. — Cathédrale de Palerme : portique gothique. — Mosaïque de la niche. — Tombeau du roi Roger II. — Palais-Royal. — Chapelle Palatine. — Mosaïques. — Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem. — La Pentecôte. — L'estrade ou trône royal. — Château de *la Zisa*. — Mosaïques. 25

Palerme 29
Couvent de Santa-Maria di Gesu 32
Eglise détruite de Santa-Maria la Pinta 37
Eglise de Santa-Maria dell' Amiraglio 39
Église de San-Cataldo 51
Église de San-Giovanni degli Eremiti 53
Cathédrale de Palerme 54
Palais-Royal. — Chapelle Palatine 60
Château de la Zisa 73

CHAPITRE XIV

SICILE

DEUXIÈME PARTIE

Route de Palerme à Monreale. — Fondation de l'église de Santa-Maria Nuova et du couvent de San-Martino. — Cathédrale de Monreale. — Le portique. — Les mosaïques. — Le grand Christ. — Les panneaux des nefs. — Tableau votif du roi Guillaume II. — Son couronnement. — Les mosaïstes siliciens. — Le monastère de San-Martino. — Le cloître. — La ville de Cefalù. — Fondation de Roger II. — Cathédrale de Cefalù. Les mosaïques du chœur. — Le cloître. — Messine. — La cathédrale *la Matrice*. — Les mosaïques des trois absides. — Le couvent de Saint-Grégoire. — La mosaïque 77

Abbaye royale de Monreale 79
Cathédrale de Cefalù 103
Messine. — La cathédrale *la Matrice* 116
Couvent de Saint-Grégoire 127

CHAPITRE XV

VÉNÉTIE

Les lagunes de l'Adriatique. — Torcello. — Eglise de Santa-Fosca. — Le Dôme. — La mosaïque de l'*Anastasis* ou du Jugement dernier. — La Vierge absidale. — Abside latérale. — Murano. — La cathédrale. —

Mosaïque de l'abside. — Venise. — Ancienne basilique de Saint-Marc. — Sa fondation. — Construction de la basilique actuelle. — Son architecture. — Mosaïques de la façade. — Le vestibule. — Les mosaïques des voûtes. — Intérieur. — Les grandes coupoles. — L'abside. — Le transept. — Ecole de mosaïques vénitiennes. — Le baptistère. 133

Torcello 135
Murano. — Cathédrale de Saint-Donato 162
Venise. — Basilique de Saint-Marc. 164

CHAPITRE XVI

TOSCANE. — FLORENCE. — PISE

Florence. — Le mont San-Miniato. — La basilique et sa fondation. — Sa construction. — Intérieur. — Mosaïque de l'abside. — Son origine. — Cathédrale de *Santa-Maria del Fiore*. — Mosaïque du Couronnement de la Vierge. — Mosaïque de l'Annonciation. — Tableaux en mosaïque au musée du Dôme et au Bargello. — Baptistère de Saint-Jean. — Son origine. — Son architecture. — Mosaïques de la coupole, des galeries, de la tribune. — Cathédrale de Pise. — Mosaïques de l'abside et du transept. 186

Basilique de Saint-Miniato. 189
Cathédrale de Sainte-Marie des Fleurs. 206
Musée du Dôme de Florence. — *Opera del Duomo*. 215
Baptistère de Saint-Jean 217
Pise. 231

CHAPITRE XVII

ROME

Restauration des églises aux XIIe et XIIIe siècles. — Eglise Sainte-Marie au Transtévère. — Ses transformations. — Mosaïques de la façade. — Les Vierges sages et les Vierges folles. — Intérieur. — La grande mosaïque absidale. — Scènes de la vie de la Vierge. — Tableau votif. — Eglise de Saint-Clément. — Eglise inférieure. — Chambre et habitation de Saint-Clément. — Sanctuaire de Mithra. — Reconstruction du cardinal Anastase. — Mosaïques de l'abside et de l'arc triomphal. — Origine de ces mosaïques. 243

Basilique de Sainte-Marie au Transtévère 248
Eglise de Saint-Clément 267

CHAPITRE XVIII

ROME

LA BASILIQUE DE SAINT-PAUL HORS LES MURS

Les grandes basiliques patriarcales. — La basilique de Saint-Paul hors les Murs. — Son origine. — Son histoire. — Description du plan. — Le cloître. — Restauration de Nicolas III. — Les mosaïques. — L'arc de Placidie. — La mosaïque absidale. — L'arc de la tribune. — L'arc du transept. — Mosaïque de la façade. — Incendie de 1823. — Reconstruction de la basilique. — Les mosaïques modernes. 285

Basilique de Saint-Paul hors les Murs 289

CHAPITRE XIX

ROME

LA BASILIQUE DE SAINT-JEAN DE LATRAN

Description du plan. — Incendie de 1308. — Mosaïque de la façade. — Reconstruction des papes Clément VIII, Innocent X et Clément XII. — Le cloître. — Mosaïque de la grande abside. — Jacobus Torriti et Jacobus Camerino. — Portion ancienne de l'œuvre. — Le portrait du Christ. — Le Triclinium du Latran. — Mosaïque historique de Léon III. — Transport de la mosaïque. — Chapelle de la Sainte-Croix. 327

Basilique de Saint-Jean de Latran 329
Triclinium du Latran. 360
Oratoire de la Sainte-Croix 368

CHAPITRE XX

ROME

L'ANCIENNE BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

La colline Vaticane. — Martyrium de Saint-Pierre. — Basilique de Constantin. — Travaux et embellissements du pape Symmaque. — Donation de Charlemagne. — La cité Léonine. — Nicolas V. — Premier projet de démolition et de reconstruction de la basilique. — Jules II. — Description de la basilique. — Mosaïque du portique. — L'atrium, ses mosaïques. — La grande façade. — Les mosaïques. — Intérieur de la basi-

lique. — Décorations. — Mosaïque de Giotto *la Navicella*. — Chapelle du pape Jean VII, les mosaïques 371

Basilique de Saint-Pierre au Vatican 373

CHAPITRE XXI

ROME

LA BASILIQUE DE SAINTE-MARIE MAJEURE

Fondation de la basilique. — Le patricien Jean. — Description générale du plan. — Transformation du plan primitif. — Les mosaïques du portique. — Philippe Rusuti. — Intérieur. — Mosaïque de Sixte III, arc triomphal, panneaux de la grande nef. — Grande mosaïque absidale, portions anciennes. — Tableaux de la vie de la Vierge. — Tombeau de Gonzalvo Rodrlguez 423

Basilique de Sainte-Marie Majeure 425

Tombeau de Conzalvo Rodriguez. 451

CHAPITRE XXII

ROME

Tombeau de Guillame Durand à l'église de Sainte-Marie sur Minerve. — La mosaïque. — La famille des Cosmati. — Couvent de la sainte Trinité. — Mosaïque du médaillon. — Chapelle dite *Sancta Sanctorum*. — Mosaïque. — Eglise de Saint-Georges en Vélabre. — Décoration de l'abside. . . . . .

BASILIQUE DE SAINT-LAURENT HORS LES MURS

Basilique funéraire. — Reconstruction de Sixte III. — Reconstruction de Pélage II. — Transformation de la basilique par Honorius III. — Plan général. — Le portique. — Dispositions intérieures. — Mosaïque de l'arc de la tribune. — Le trône épiscopal. . . . . .

Tombeau de Guillaume Durand 459

Couvent de la Sainte-Trinité. 464

Sancta Sanctorum 468

Basilique de Saint-Laurent hors les Murs. 474

CHAPITRE XXIII

ROME

Basilique de Sainte-Croix en Jérusalem. — Fondation par sainte Hélène. — Le Titre de la vraie croix. — Plan général. — Sa transformation sous Benoît XIV. — Crypte, mosaïque de la voûte d'arête. — Eglise et couvent de Sainte-Marie *in Ara cœli*. — Son origine. — L'ordre des frères mineurs de Saint-François. — La mosaïque de la façade. — Mosaïque des Colonna. — Les Trois-Fontaines. — Eglise de Sainte-Marie *Scala Cœli*, mosaïque de l'abside. — Eglise de Sainte-Marie du Peuple, chapelle Chigi. — Raphaël. — Mosaïque de la coupole. — La Renaissance. 493

Basilique de Sainte-Croix en Jérusalem. 495
Eglise et couvent de Santa-Maria in Ara-Cœli 505
Les Trois-Fontaines. 511
Eglise de Sainte-Marie du Peuple. — Chapelle Chigi. 516
La Renaissance 235

TABLE DES DESSINS

Basilique de Monreale. Mosaïque 3
Plan de la cathédrale de Salerne 13
Cathédrale de Salerne. Travée de l'Atrium 14
Cathédrale de Salerne, mosaïque. Portrait de saint Mathieu 17
Cathédrale de Salerne. Chapelle de Procida. Mosaïque de l'abside . . 19
Monogramme du Christ. Sculpture 25
Vue générale du golfe de Palerme et du mont Pellegrino 31
Intérieur du Couvent de S. M. di Gesu. Palerme 35
Plan de l'église de Santa-Maria dell' Amiraglio. Palerme 40
La mort de la Vierge. Mosaïque. Santa-Maria dell' Amiraglio . . . 43
Portrait de l'amiral Georges d'Antioche. Santa-Maria dell' Amiraglio. Mosaïque 47
Couronnement du roi Roger II. Mosaïque. Santa-Maria dell' Amiraglio 49
Eglise de San-Cataldo. Palerme. Plan et coupe longitudinale . . . 52
Plan de la cathédrale de Palerme (*l'Assunta*) 55
Plan de la chapelle Royale Palatine. Palerme 61
Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem, mosaïque. Chapelle Palatine. 69
Chapelle Palatine. Siège Royal 71
Tête de saint, mosaïque. Basilique de Monreale 76
Basilique de Monreale. Mosaïque 79
Cathédrale de Monreale. Façade 83
Plan de la basilique de Monreale 85
Dédicace de la basilique, mosaïque 92
Couronnement du roi Guillaume II, mosaïque 93
Vue générale de Cefalù 105
Cathédrale de Cefalù. Façade 107

Plan de la cathédrale de Cefalù 109
Plan de la cathédrale de Messine 119
Cathédrale de Messine. Mosaïque de l'abside principale 121
Cathédrale de Messine. — Mosaïque de l'abside latérale gauche, chapelle du Saint-Sacrement 123
Cathédrale de Messine. Mosaïque de l'abside latérale droite, chapelle de Saint-Placide 125
La Vierge du couvent de Saint-Georges, à Messine. 129
Le lion de Sicile, mosaïque. Chapelle Palatine 131
Basilique de Saint-Marc. Venise. Mosaïque 136
Plan de la cathédrale de Torcello 141
Cathédrale de Torcello. Mosaïque de l'*Anastasis*. Partie supérieure . 145
Cathédrale de Torcello. Mosaïque de l'*Anastasis*. Partie inférieure. . 151
Cathédrale de Torcello. Mosaïque de l'abside. Grande Vierge. . . . 157
Cathédrale de Torcello. Mosaïque absidale. Saint Thomas, figure de la frise 158
Plan de la basilique de Saint-Marc. Venise 169
Basilique de Saint-Marc. — *Le Christ*. — Mosaïque 177
Basilique de Saint-Marc. — *Le Baptême du Christ*. — Mosaïque. . . 183
Panneau sculpté, Torcello. 185
Frise mosaïque. — Venise 189
Plan de la basilique de San-Miniato 192
Basilique de San-Miniato, vue intérieure 195
Basilique de San-Miniato. — Mosaïque absidale. 201
Dôme de Florence. — *Couronnement de la Vierge*. — Mosaïque 209
L'*Annonciation*, mosaïque par Ghirlandajo 215
Cathédrale de Pise. — Mosaïque absidale. 235
Cathédrale de Pise. Mosaïque, côté droit du transept. 234
Aigle évangélique. Mosaïque. — Saint-Vital. — Ravenne. 241
Frise Mosaïque. — Monreale. 245
Plan de la basilique de Sainte-Marie au Transtévère. 253
Les Vierges sages et les Vierges folles. — Mosaïque. — Façade de la basilique de Sainte-Marie au Tanstévère. 255
Basilique de Sainte-Marie au Transtévère. Vue générale du chœur et de l'abside. 259
Sainte-Marie au Transtévère, groupe central de l'abside. Mosaïque . 263
Plan de la basilique de Saint-Clément 267
Eglise de Saint-Clément, plan des fouilles. 271
Eglise de Saint-Clément. Mosaïque absidale. 209
Agneau nimbé. Mosaïque. 284
Frise de la mosaïque absidale. Saint-Paul hors les Murs 287

Plan de la basilique de Saint-Paul hors les Murs. 295
Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Vue intérieure. — Reproduction d'une ancienne gravure. 297
Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Vue extérieure. — D'après une ancienne gravure de 1628 299
Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Arc de Placidie. Mosaïque. 307
Basilique de Saint-Paul hors les Murs. Mosaïque absidale 311
Mosaïques modernes de la façade. Basilique de Saint-Paul hors les Murs 323
Ange byzantin. Mosaïque. 325
Arc triomphal du Triclinium du Latran. Mosaïque. 329
Le Patriarcat du Latran, façade latérale. D'après une ancienne gravure. 333
Plan général du Patriarcat de Saint-Jean de Latran 335
Tête de Christ. Mosaïque. Grand fronton de la Basilique. 337
Basiliques de Saint-Jean de Latran. Mosaïque de l'abside. Partie supérieure 345
Basilique de Saint-Jean de Latran. Mosaïque de l'abside. Partie inférieure 347
Portrait de Jacobus Torriti, Mosaïque absidale de Saint-Jean de Latran. D'après un estampage. 349
Portrait de Jacobus de Camerino. Mosaïque absidale de Saint-Jean de Latran. D'après un estampage. 351
Tête de Christ. — Mosaïque absidale. Saint-Jean de Latran. Estampage. 355
Frise. Mosaïque faisant partie de la décoration de Saint-Jean de Latran. D'après un estampage 359
Monogramme du Christ sculpté sur un sarcophage. — Ravenne. . . 369
Frise mosaïque. — Saint-Jean de Latran 373
Plan général de l'ancienne basilique de Saint-Pierre 383
Vue de la Loggia et des bâtiments extérieurs. — Façade donnant sur le grand perron. — D'après une ancienne gravure. 387
Vue générale de la basilique et du palais du Vatican à l'époque de la reconstruction. — D'après une gravure du temps 389
Façade postérieure des bâtiments donnant sur le grand perron avec vue de l'atrium et de la mosaïque, *la Navicella*. — D'après une ancienne gravure. 393
Ancienne basilique de Saint-Pierre. — Façade prise à l'intérieur de l'atrium. — D'après une ancienne gravure. 395
Ancienne basilique de Saint-Pierre. Vue intérieure. — D'après la fresque conservée à l'église de Saint-Martin du Mont 399
Mosaïque absidale de l'ancienne basilique de Saint-Pierre 403
La Navicella. — État actuel, d'après une photographie. 411

La Navicella. — Mosaïque par Gioto, d'après une ancienne gravure du cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale 415
La nouvelle basilique de Saint-Pierre. — D'après une estampe de 1826. 421
Lion évangélique. — Mosaïque Saint-Vital. — Ravenne 422
Frise. Mosaïque. — Venise 425
Plan de la basilique de Sainte-Marie Majeure 427
Basilique de Sainte-Marie Majeure. — Façade. — D'après une estampe. 429
Basilique de Sainte-Marie Majeure. — Mosaïques de la façade . . . 435
Basilique Sainte-Marie Majeure. Mosaïque. Partie gauche de l'Arc triomphal 438
Basilique de Sainte-Marie Majeure. Mosaïque. Partie droite de l'Arc triomphal 439
Basilique de Sainte-Marie Majeure. Mosaïque absidale 445
Basilique de Sainte-Marie Majeure. — Tombeau du cardinal Gonzalvo Rodriguez. — Tableau votif en mosaïque 453
Fleuron, mosaïque. Venise. 455
Mosaïque des Colonna. — Couvent d'Ara-Cœli. Rome. (Partie droite.) 459
Couvent de la Sainte-Trinité et l'Arc de Dolabella 465
Médaillon en mosaïque. — Couvent de la Sainte-Trinité. 466
Plan de l'église de Saint-Georges au Vélabre 471
Plan de la basilique de Saint-Laurent hors les Murs 477
La basilique de Saint-Laurent hors les Murs. — D'après une ancienne estampe de 1628. 481
Plan d'ensemble de la basilique de Saint-Laurent hors les Murs. . . 482
Basilique de Saint-Laurent hors les Murs 485
Ecusson de la famille Colonna. Mosaïque. 491
Mosaïque des Colonna. — Eglise de S.-M. in Ara-Cœli (Partie gauche) 495
Basilique de Sainte-Croix en Jérusalem. D'après une estampe de 1628. 497
Plan de la basilique de Sainte-Croix en Jérusalem. 501
Les Trois-Fontaines. — D'après une estampe de 1628 513
Le Père-Éternel. Mosaïque, d'après Raphaël. Chapelle Chigi 520
Chapelle Chigi. L'Amour, mosaïque d'après Raphaël. 525